ترتیب احمد مشتاق
سہیل احمد

منتخب غیر مطبوعہ ادبی تحریروں کا کتابی سلسلہ

محراب

ترتیب

احمد مشتاق

سہیل احمد

مکتبہ محراب پاک ٹی ہاؤس شارع قائد اعظم لاہور

کتابت ——— محمد الیاس۔ کرامت اللہ

اشاعت ——— سنہ ۱۹۷۷ء

سرورق ——— انور سجاد

قیمت ——— دس روپے

مطبع ——— علمی پرنٹنگ پریس، ۱۷ ہسپتال روڈ۔ لاہور

فہرس

فیض احمد فیضؔ

ڈھونڈتا پھرتا ہے خیال

آج اک حرف کو پھر ڈھونڈتا پھرتا ہے خیال
مدھ بھرا حرف کوئی ، زہر بھرا حرف کوئی
دل نشیں حرف کوئی ، قہر بھرا حرف کوئی
حرفِ اُلفت کوئی ، دلدارِ نظر ہو جیسے
جس سے ملتی ہے نظر بوسۂ لب کی صورت
اتنا روشن کہ سرِ موجۂ زر ہو جیسے
صحبتِ یار میں آغازِ طرب کی صورت
حرفِ نفرت کوئی ، شمشیرِ غضب ہو جیسے
تا ابد شہرِ ستم جس سے تبہ ہو جائیں
اتنا تاریک کہ شمشان کی شب ہو جیسے
لب پہ لاؤں تو مرے ہونٹ سیہ ہو جائیں

آج ہر سُر سے ہر اک راگ کا ناتا ٹوٹا !
ڈھونڈتی پھرتی ہے مطرب کو پھر اُس کی آواز
جوششِ درد سے مجنوں کے گریباں کی طرح
چاک در چاک ہوا آج ہر اک پردۂ ساز
آج ہر موجِ ہوا سے ہے سوالی خلقت
لا کوئی نغمہ ، کوئی صوت ، تری عمر دراز
نوحۂ غم ہی سہی ، شورِ شہادت ہی سہی
صورِ محشر ہی سہی بانگِ قیامت ہی سہی

محمد حسن عسکری

وقت کی راگنی

یوں تو یہ سوال فارسی اور اُردو کی پرانی کتابوں میں بھی ضمنی طور سے ہی سہی، مگر زیرِ بحث ضرور آیا ہے کہ مسلمانوں نے جنوبی ایشیا کی موسیقی میں کیا ترمیم یا اضافہ کیا، محض ہندوؤں کی شاگردی ہی کافی سمجھی یا اپنی طرف سے کوئی نئی ایجاد بھی کی۔ پُرانے لکھنے والوں نے اپنی یا دوسروں کی تشفی کے لئے یہ مسئلہ جس طرح بھی حل کیا ہو اس سے فی الحال غرض نہیں۔ مگر پانچ دس سال سے مذکورہ بحث میں کچھ ہیجانی شدت آچلی ہے۔ ہندوستان کے بعض مصنفین کی ایسی تحریریں بھی نظر سے گزریں جن میں یہ فرض کرنے کا اہتمام ہوا ہے کہ مسلمان فاتحین نے ہندوؤں کے دوسرے علوم کے ساتھ اُن کی موسیقی کو بھی برباد کر دیا، اور آخر انگریزوں نے آکے ہندو موسیقاروں کو جنگلوں اور پہاڑوں کی قید سے نکالا۔ ان مفروضات کی آوازِ بازگشت ہندوستان کے باہر سے بھی سننے میں آئی ہے۔ اس ہیجان کے نفسیاتی اور غیر نفسیاتی اسباب جو بھی ہوں، ایک ظاہری وجہ یہ بھی ہے کہ لوگوں میں "تحقیق" کا شوق کچھ زور پکڑ گیا ہے ـــ اور معاملات میں نہ سہی تو تاریخ میں تو ایسا ہی معلوم ہوتا ہے۔ البتہ یہ "تحقیق" اور اس کا طریقۂ کار بالکل وہی ہے جو مغرب میں انیسویں صدی میں رائج ہوا تھا، اور اب وہاں بھی آہستہ آہستہ مرتا جا رہا ہے ـــ یہ الگ بات ہے کہ اگر اسلام کی مخالفت منظور ہو تو مغرب کے جدت پسند عالم تک وہی پُرانا طریقہ استعمال کرتے ہیں۔ مغربی ادب کے طالب علم اس انیسویں صدی والی "تحقیق" کی کرامات سے اچھی طرح واقف ہیں۔ مثلاً کسی نے بتایا ہے کہ اُنیسویں صدی کے محققین نے ہومر کے جن اشعار کو جعلی قرار دیا تھا اُن کی فہرست بنائی جائے تو بچارے کا سارا کام ہی غائب ہو جاتا ہے۔ مارلو کی بہت سی عبارتیں اور شیکسپیر کے تو پورے پورے ڈرامے خارج کر دیئے گئے تھے۔ اب گنگا اُلٹی بہہ رہی ہے، جو کل تک مردود تھا، آج مقبول ہے۔ لیکن مشرق میں حال دوسرا ہے۔ جو لوگ ذہنی اعتبار سے، متوسط الحال ہیں انھیں اس انیسویں صدی والے ہُنر کا شوق اب آکے ہوا ہے، چلیئے، یہ بھی سہی۔ بیکار مباش، کچھ کیا کر۔ اُنیسویں صدی کے "تحقیقی" انداز کی بنیاد اس مفروضے پر تھی کہ جب تک کسی کتاب یا دستاویز میں تحریری ثبوت نہ مل جائے کوئی بات تسلیم نہ کی جائے۔ اس اصول میں جو بیسیوں پیچیدگیاں اور خامیاں ہیں اُن سے قطع نظر، یہ طریقۂ کار اگر کہیں استعمال ہو سکتا ہے تو صرف اُس معاشرے کے مطالعے میں جو سترھویں اور اٹھارویں صدی سے مغرب میں رونما ہوا خود اُنیسویں صدی میں مغرب کے جو لوگ "وحشی معاشروں" کا مطالعہ کرنے چلے تھے اُن کے لئے بھی یہ طریقۂ کار بے معنی تھا۔ پھر، مغرب کے موجودہ معاشرے کو چھوڑ دیں تو پوری انسانی تاریخ میں کوئی تہذیب اور کوئی معاشرہ ایسا نہیں ملتا جس میں اسناد کا دار و مدار خالصتاً اور کلیتاً تحریری شہادت پر ہو۔ علومِ انسانی کے جدید مغربی ماہرین تک پُرانے معاشروں کے سلسلے میں "روایت" کا لفظ استعمال کرتے ہیں۔ عربی کا لفظ "روایت" اور مغربی زبانوں کا لفظ (TRADITION

دونوں، ایسے حقائق یا معلومات پر دلالت کرتے ہیں جو ایک آدمی سے دوسرے آدمی تک زبانی منتقل ہوں، اور سینہ بسینہ محفوظ چلے آرہے ہوں۔ کوئی بھی روایتی معاشرہ ہو، اس میں جو چیز آخری اور حتمی درجے میں قابلِ استناد ہوتی ہے ۔ وہ زبانی روایت ہے نہ کہ تحریری شہادت ۔ سیدھی مثال قرآن شریف کی ہے ۔ رسول اللہ صلی اللہ علیہ وسلم کے مبارک زمانے میں بھی قرآن شریف تحریری شکل میں موجود تھا ۔ پھر حضرت عمر رضی اللہ عنہ نے کتابی شکل میں جمع کر دیا ، اور آخر میں حضرت عثمان رضی اللہ تعالیٰ عنہا نے ایک مستند مصحف تیار کر دیا ۔ ہمارے پاس قرآن شریف مستند تحریری شکل میں موجود تو ہے ، لیکن ہم اصل میں سند لیتے ہیں قرآت کے راویوں سے ، اور یہ زبانی روایت آج تک سینہ بسینہ محفوظ چلی آرہی ہے ۔ حدیث شریف کے سلسلے میں تو یہ حقیقت بالکل ہی ظاہر ہے ، اور پچھلے سوڈیڑھ سو سال سے مستشرق اسی دُھن میں لگے ہوئے ہیں کہ کسی طرح مسلمانوں کے دل سے حدیث کی زبانی روایت پر سے اعتماد اُٹھا دیں ۔ اُنیسویں صدی کی مغربی "تحقیق" اور اُس کے اصولوں کی صحیح تصویر تو خود قرآن شریف نے ہمیں دکھادی ہے ۔ بہت سے کافر رسول اللہ صلی اللہ علیہ وسلم پر ایمان لانے سے محض اس لئے انکار کرتے تھے کہ انھیں زبانی روایت پر اعتماد نہیں تھا ، بلکہ مطالبہ یہ کرتے تھے کہ ہم تو اس وقت مانیں گے جب آسمان سے کاغذ پہ لکھی ہوئی تحریر لے آؤ جسے ہم پڑھ سکیں (بنی اسرائیل ، آیت ۹۳) قرآن شریف نے یہ بھی فرما دیا ہے کہ ان کے انکار کی اصل وجہ حق سے عناد ہے ، ان کے سامنے آسمان سے تحریر بھی آجائے تو بھی یہ ایمان لانے والے نہیں ۔ (الانعام ، آیت ۶)

یہ تو ہوئی دینی لحاظ سے تحریری شہادت پر زبانی روایت کی فوقیت ـــــ صرف اسلام کے اعتبار سے نہیں ، بلکہ ہر دین کے اعتبار سے اب ایک نظر موجودہ مغربی فکر اور "تحقیق" پر بھی ڈال لیجئے ۔ فلسفے اور انسانی علوم کے میدان میں فی الحال "کلچر ہیرو" مشل فوکو ہیں اور چار پانچ سال تو چلیں گے ہی ۔ اُن کی فکر کا دارومدار واقعی تحریری شہادتوں پر ہے ۔ لیکن ان کی تحقیق کا مرکز وہی سترھویں اور اٹھارویں صدی کا مغربی معاشرہ ہے جس کا اُوپر ذکر ہوا ۔ پھر یہ تحریری شہادتیں وہ اُن کتابوں سے ڈھونڈ کے لاتے ہیں جنہیں "انسان پرستی" کی تحریک نے ، اور سائنس پرستی نے انیسویں صدی تک آتے آتے مہمل سمجھ کر ردّی کے حوالے کر دیا تھا ۔ چنانچہ فوکو تحریری شہادتوں کے ذریعے اُس ذہنیت کی پول کھولتے ہیں جس نے تحریری شہادتوں کو آخری حقیقت سمجھنا سکھایا ۔ اُن کے کام کی بنیادی اہمیت یہ ہے کہ انھوں نے تحریری شہادتوں کے بل پر ہی انیسویں صدی کے تصوّرِ تاریخ اور تصوّرِ تحقیق کی جڑ ہی کاٹ دی ۔ مغرب میں علوم و افکار کی تاریخ لکھنے کا یہ طریقہ ابھی تک رائج ہے کہ مثلاً کوئی صاحب حیاتیات کی تاریخ لکھنے بیٹھے تو انیسویں صدی میں حیاتیات کو جو معنی دیئے گئے تھے اُسے مطلقاً درست فرض کر لیا ، اور اس سے پہلے حیوانات کے بارے میں جو کچھ لکھا گیا ہے اُسے فکری ارتقا کی منزلیں سمجھ لیا ، پھر تمام نئے پُرانے تصورات کی تفسیر و ترتیب یوں کرتے چلے گئے کہ آخر میں تان اُنیسویں صدی کے نظریئے پر ٹوٹی ۔ اس کے برخلاف فوکو اصرار کرتے ہیں کہ اگر سترھویں صدی کے تصوّرِ حیاتیات کو سمجھنا منظور ہے تو دیکھنے کی بات یہ ہے کہ اس کا رشتہ دوسرے علوم ، مثلاً فلسفہ ، منطق ، صرف و نحو وغیرہ سے کیا تھا ۔ مغربی افکار پر اس انداز سے غور کیا جائے تو یہ سوال ضرور اُٹھے گا کہ جب تحریری شہادت کو واحد اور آخری شہادت سمجھنے کا تصوّر پیدا ہوا اُس زمانے میں یورپ کے دینی علوم کا کیا حال تھا ، اور

جو لوگ نئے مذاہب ایجاد کر رہے تھے یا دین کی ضرورت سے ہی منکر تھے انھیں اس تصور کی ضرورت کیوں پیش آئی۔ علاوہ ازیں، فوکو نے رشتوں کا جو نظام مرتب کیا ہے اُس کے لحاظ سے تو یہ بھی سوچنا پڑے گا کہ اس تصور کا ریاست کے جدید تصور سے کیا علاقہ ہے۔

انگریزی بولنے والے ملکوں میں انسانی علوم کے جس ماہر کا نام آج کل زیادہ چل رہا ہے وہ ہے کلود لیوی اسٹراوس۔ اس کی فکر کا مرکز ہے وہ معاشرہ جسے اُنیسویں صدی کے مغربی مفکروں نے "وحشی" کے نام سے موسوم کیا تھا۔ ظاہر ہے کہ ایسے معاشروں کے سلسلے میں تو تحریری شہادتیں مل ہی نہیں سکتیں، لہٰذا اُس نے عام مغربی مفکروں کے برخلاف یہ اصول قائم کیا ہے کہ مغربی محققوں کے مقابلے میں "وحشی" معاشرے کے نمائندوں کی رائے کو ترجیح دی جائے گی، اور جب تک کوئی قوی دلیل اس کی کاٹ پر موجود نہ ہو زبانی روایت تسلیم کی جائے گی۔

یہ بحث خواہ مخواہ بڑھ گئی۔ مقصد بس یہ دکھانا تھا کہ آج کل مغرب میں بھی تحقیق کے اصول اور معیار بدل رہے ہیں اور جدید ترین مفکر زبانی روایت کی اہمیت پہچاننے لگے ہیں۔ اب آیئے روایتی تہذیبوں کی طرف۔ ہر حقیقی روایت میں دو قسم کے علوم ہوتے ہیں، بنیادی اور ثانوی۔ آج کل جو بڑی روایتیں موجود ہیں انہیں دیکھتے ہوئے کہہ سکتے ہیں کہ فی الاصل آخری سند تو زبانی روایت ہی ہوتی ہے۔ اسلام میں تو کھلی ہوئی بات ہے کہ علم کا سرچشمہ ہے وحی۔ ہندوؤں کی بنیادی مقدس کتابوں کو "شرتی" کہا جاتا ہے، یعنی جو چیز سُنی گئی ہو۔ مگر بنیادی علوم کو تحریری شکل میں بھی ضبط کر لیا جاتا ہے، چاہے ان علوم سے واقفیت کا دائرہ ایک خاص طبقے تک محدود رکھا جائے (جیسے ہندوؤں اور چینیوں میں) چاہے ان کی تعلیم کی عام اجازت دے دی جائے (جیسے اسلام میں)۔ بہر صورت ان علوم کی تعلیم روایت کے مستند نمائندوں سے براہِ راست ہی حاصل کی جا سکتی ہے، اس کے سوا اور کوئی تعبیر مستند نہیں ہوتی۔ ثانوی علوم کا معاملہ دوسرا ہے۔ اوّل تو یہ ضروری نہیں کہ جو ثانوی علم ایک روایت میں موجود ہو وہ دوسری روایت میں بھی پایا جائے۔ (بنیادی علوم کی بھی بنیاد علمِ توحید ہے۔ اس لئے جو روایت اس سے خالی ہو اُسے روایت نہیں کہہ سکتے۔ پھر التوحیدُ واحدٌ کے اصول کے مطابق علمِ توحید جہاں بھی اصلی شکل میں ہوگا ایک ہی جیسا ہوگا۔ ثانوی علوم میں یہ وحدت نہیں۔) مثلاً علمِ نجوم کی ہندوؤں میں دینی حیثیت ہے، اور اسلام میں ناجائز ہے۔ پھر ہو سکتا ہے کہ ایک ثانوی علم دو یا تین یا سب روایتوں میں موجود ہو، لیکن ضروری نہیں کہ اُس کا مرتبہ ہر جگہ ایک جیسا ہو۔ مثلاً علمِ کائنات ہندوؤں کے چھ "مذاہب" میں سے ایک ہے، اس کے برخلاف اسلام میں نہ واجب ہے نہ ممنوع۔ یہی حال فنون کا بھی ہے۔ فنون کو علوم کے درجے میں رکھنا تو کسی طرح بھی جائز نہیں۔ مگر دونوں میں گہرا تعلق ضرور ہے۔ فنون کی ثانوی حیثیت اور ان کی حدود تسلیم کرتے ہوئے ہم کہہ سکتے ہیں کہ ہر روایتی تہذیب میں ایک یا دو فنون بنیادی مقام رکھتے ہیں (جیسے اسلام میں خطاطی جس کا تعلق قرآن شریف کی کتابت سے ہے، اور فنِ تعمیر جس کا رشتہ مسجد بنانے سے ہے)۔ بعض فنون ثانوی ہوتے ہیں مگر دین سے تعلق بھی (مثلاً تیر اندازی جس کی تعریف حدیث شریف میں آئی ہے اور جسے بھولنے پر گناہ بھی ہوتا ہے)، بعض فنون قطعاً حرام بھی ہوتے ہیں (مثلاً اسلام میں جاندار کی تصویر بنانا) اور بعض فنون مشکوک (مثلاً موسیقی کو فقہا نے ممنوع قرار دیا ہے، صوفیائے کرام میں سے بعض نے بڑی سخت قیود کے ساتھ جائز بھی رکھا ہے)۔

یوں تو ثانوی علوم کا کاروبار بھی دراصل زبانی روایت پر ہی چلتا ہے، لیکن جہاں تک انہیں تحریری شکل دینے کا تعلق ہے، یہاں امکانات کا دائرہ وسیع تر ہے۔ چونکہ بعض ثانوی علوم کی نوعیت اس قسم کی ہے کہ وہ طرح طرح کے روحانی، نفسیاتی اور جسمانی خطروں سے خالی نہیں ہوتے، اس لئے انہیں عموماً چھپایا جاتا ہے، اور ان کا نام بھی مخفی علوم رکھا جاتا ہے۔ دراصل ثانوی علوم کے معاملے میں ہر روایت اپنے مخصوص نقطۂ نظر کے مطابق فیصلہ کرتی ہے کہ کون سے علوم مخفی رکھے جائیں گے، کون سے تحریری شکل میں آ جائیں گے، اور آئیں گے بھی تو کس حد تک ـــــ بنیادی علوم کی طرح ثانوی علوم میں بھی اصول وہی چلتا ہے کہ جو علم بھی ہو، کسی مستند اُستاد سے زبانی ہی حاصل کیا جا سکتا ہے۔ اسی لئے ہمارے یہاں "بے پیر" یا "بے اُستادا" گالی کے طور پر استعمال ہوتا ہے۔ فنون کے بارے میں تو اور بھی مشکل ہے، فن تو ہمارے یہاں سینہ بہ سینہ ہی چلتا ہے، اور بیشتر فنون کے بارے میں تو کتاب ملتی ہی نہیں۔ اب یہ آپ خود دیکھ لیں کہ ثانوی علوم و فنون کے بارے میں ہر ہر بات کی تحریری شہادت کا مطالبہ کہاں تک جائز ہے، اور جو تھوڑی بہت تحریری شہادتیں مل جاتی ہیں اُن کے سہارے جو نتائج مرتب کئے جائیں گے وہ کس قسم کے ہوں گے۔

یہ تو ہوئے روایتی علوم کے چند عام اصول۔ اب رہی موسیقی تو اِسے چاہے علم سمجھئے چاہے فن، اس کی حیثیت بنیادی نہیں، بلکہ ثانوی ہے۔ یوں کرنے کو تو لوگ یہ بھی کر گزرے ہیں کہ ہندوؤں میں جو علم ہمارے علم تجوید اور علمِ قرأت کے مماثل ہے اُسی کو موسیقی میں داخل کر دیا ہے۔ بہرحال مختلف روایتوں میں موسیقی ذریعۂ معرفت کے طور پر استعمال ہوتی رہی ہے۔ بلکہ ہندوؤں کی کتابیں کہتی ہیں کہ یہ ذریعۂ معرفت بھی اس وقت قائم ہوا جب انسان کے قوائے روحانی میں اضمحلال آ گیا۔ ہندوؤں کے یہاں موسیقی کو اس طرح ایک مستقل دینی حیثیت مل گئی۔ اسی لئے اُن کے یہاں شرح و بسط کے ساتھ اس علم پر کتابیں لکھی گئیں۔ چنانچہ ہندوؤں سے مخصوص علمِ موسیقی کے بارے میں سب نہ سہی تو بہت سی اہم چیزوں کی تحریری شہادت مل سکتی ہے۔ لیکن مسلمانوں نے ہندوؤں کی موسیقی میں جو تصرف کیا اُس کی ضروری تفصیلات کی تحریری شہادت بوجوہ ملنی مشکل ہے۔ یہاں کی موسیقی پر مسلمانوں نے فارسی اور اُردو میں بیسیوں کتابیں لکھی ہیں۔ لیکن یہ کوئی شرعی علم نہ تھا جو اس کی تدوین پوری احتیاط کے ساتھ کی جاتی۔ جس نے جتنا مناسب سمجھا لکھ دیا۔ ہمارے یہاں موسیقی کا تعلق اعلیٰ ترین درجے میں سلوک سے رہا ہے۔ صوفیہ میں سے جن حضرات نے سماع کو جائز رکھا ہے انہوں نے بھی تصریح کر دی ہے کہ مبتدی کے لئے خطرناک ہے، منتہی کے لئے غیر ضروری، البتہ جو لوگ سلوک کی درمیانی منزلوں میں ہوں اُن میں سے بعض کے لئے چند شرائط کے ساتھ مفید ہے۔ چنانچہ جن مصنفوں نے تصوف کے اعتبار سے موسیقی کے بارے میں لکھا، انہیں تاریخی واقعات جمع کرنے کی ضرورت نہ تھی۔ دوسرے لوگوں نے فنی اصولوں کو مدِّنظر رکھا، اور تاریخی امور کو اتنا وقیع نہ سمجھا جتنا آج کل سمجھا جاتا ہے۔ جیسا اکثر روایتی فنون کے سلسلے میں ہوتا ہے، جنوبی ایشیا کے مسلمانوں میں فنِ موسیقی فی الجملہ سینہ بہ سینہ ہی چلتا رہا، خصوصاً مسلمان استادوں نے کتابوں کا سہارا کبھی لیا ہی نہیں۔ مسلمانوں نے ہندوؤں کی موسیقی میں کچھ نہ کچھ ترمیم ضرور کی، اس امر کی تو یہی واقعاتی شہادت کافی ہے کہ مسلمان اُستاد شاستروں سے ہٹ کر گاتے رہے۔ نوبت بایں جا رسید کہ جنوبی ہند میں نہ سہی تو شمالی ہند میں موسیقی کے پنڈت بھی شاستروں کے حساب سے گانا بھول گئے۔ مثلاً استاد امراؤ بندو خاں نے اُستاد فیاض خاں کا ایک قصہ سنایا۔ کسی پنڈت نے بھری محفل میں اُستاد کو للکارا کہ خاں صاحب غلط

گا رہے ہیں۔ شاستر میں تو اور طرح لکھا ہے۔ خاں صاحب نے شاستر منگوا کے سامنے تپائی پہ رکھا، اور دیر تک اُس سے کان لگائے بیٹھے رہے۔ آخر مراقبے سے سر اٹھا کے بولے کہ پنڈت جی، شاستر تو چُپ ہے، آواز ہی نہیں نکل رہی۔ پنڈت جی نے کہا کہ شاستر بولے گا تھوڑے ہی، پڑھ کے دیکھئے۔ استاد نے جواب دیا کہ شاستر میں کیا لکھا ہے اس سے مجھے مطلب نہیں، جو آپ کہہ رہے ہیں ویسے آپ گا کے دکھا دیجئے تو مانوں۔ غرض یہ ہے کہ مسلمان اُستادوں کا زور تاریخ یا نظریات پر نہیں بلکہ عمل پر رہا۔ علاوہ ازیں، ہر تہذیب کے روایتی فنون میں یہ اُصول جاری رہا ہے کہ استاد جب تک شاگرد کی استعداد کا اندازہ نہ کرے اپنے فن کے راز نہ بتائے۔ فنون میں یہ اُصول تصوف کی طرف سے آیا ہے خصوصاً اس وجہ سے کہ ہر تہذیب میں بنیادی فنون کا رشتہ براہِ راست طریقت سے ہوتا ہے۔ بلکہ ظاہر کا بھی یہ حکم ہے کہ جن لوگوں میں ذہنی استعداد نہ ہو اُن کے سامنے عقائد کی تفصیلات پر بھی بحث نہ کی جائے۔ دنیا کی تاریخ میں یہ رُجحان بس ایک موجودہ مغربی معاشرے میں پایا جاتا ہے کہ ہر بات ہر آدمی کے سامنے کہہ دی جائے، خواہ اس میں سمجھنے کی صلاحیت ہو یا نہ ہو۔ اعلیٰ ترین حقائق تو الگ رہے، میشل فوکو نے اپنی تازہ ترین کتاب میں دکھایا ہے کہ مغرب ہمیشہ سے اس جنون میں مبتلا رہا ہے کہ فرد کی جنسی زندگی کے پوست کندہ حالات معلوم کئے جائیں۔ چنانچہ اس نے فرائڈ اور کنزی رپورٹ کا رشتہ عیسائیوں کی "رسم اعتراف" سے جوڑا ہے، اور یہ بھی بتایا ہے کہ اس "جاننے کی خواہش" کو سیاسی مقاصد کے لئے بھی استعمال کیا گیا ہے۔ اس کے برخلاف مشرق میں اس خواہش کو تابع کیا گیا ہے فرد کی استعداد کے۔ موسیقی کے مسلمان اُستادوں نے اس اصول پر اتنی سختی سے عمل کیا ہے کہ جب تک استعداد کا اندازہ نہ کرے باپ بیٹے کو بھی نہیں بتاتا۔ اس میں بخل اور رقابت کو بھی دخل ہوگا، لیکن عام طور سے گویّے اپنے خاص راگوں کے بول بھی دوسرے کو نہیں بتاتے، بلکہ محفل میں بھی الفاظ ہونٹوں سے ادا کرتے ہیں۔

بحث لمبی ہوگئی۔ مقصد صرف یہ بتانا تھا کہ ہر طرح کے روایتی فنون کے بارے میں تفصیل کے ساتھ تحریری شہادتیں ملنی مشکل ہیں، خصوصاً پانچ چھ سو سال سے جنوبی ایشیا کے مسلمان استادوں میں جو موسیقی رائج ہے اُس کے بعض اہم ترین پہلوؤں کے بارے میں تو تحریری شہادت قطعی ناممکن ہے۔ جو باتیں گانے والوں میں عام طور سے مشہور ہیں، یا سینہ بسینہ ہم تک پہنچی ہیں، اگر اُن پر ہمیشہ اعتماد نہیں کیا جا سکتا، تو انہیں ہمیشہ رد کرتے چلے جانے کی بھی کوئی معقول وجہ نہیں، جب تک کوئی وزنی دلیل اس کے خلاف برقائم نہ ہو، زبانی روایت کو مان لینے میں کوئی نقصان نہیں —— بطورِ واقعہ نہ سہی تو بطورِ امکان ہی سہی۔ کسی اور وجہ سے نہیں تو مغرب کی تقلید میں ہی سہی، کیونکہ مغرب میں بھی انسانی علوم کے تازہ ترین ماہروں نے یہی اصول اختیار کیا ہے۔

رہا وہ سوال جہاں سے ہم چلے تھے۔ یعنی مسلمانوں نے جنوبی ایشیا کی موسیقی میں کوئی اضافہ کیا کہ نہیں۔ یہاں دو باتیں ہیں۔ اولاً اگر حتمی طور سے یہ ثابت ہو جائے کہ مسلمانوں نے کوئی اضافہ نہیں کیا تو اس سے اسلام یا اسلامی تہذیب کی کون سی ہیٹی ہوئی۔ موسیقی اسلامی تہذیب کے بنیادی فنون میں اس طرح شامل نہیں جس طرح خطاطی یا شاعری ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ جب یورپ والوں کو اپنی ازمنۂ وسطیٰ کی اور خصوصاً پروواں‌س کی موسیقی کا حال دریافت کرنا ہو تو وہ

تحقیق کے لئے عرب ملکوں میں جاتے ہیں بلکہ موسیقی کا فن ہمارے یہاں ثانوی درجہ رکھتا ہے۔ اس میں اضافہ نہیں ہوا تو نہ ہو۔ ثانیاً اس سوال کا جواب دینے کے لئے تاریخ کا علم اور موسیقی کا علم درکار ہے جو مجھے میسر نہیں۔ میرا کام پڑھنا ہے، اور اتفاق پڑ جائے تو لکھنا۔ لہذا میرا تعلق الفاظ سے ہے، اور چیزوں پر الفاظ کے اعتبار سے غور کرنے کی عادت مجھے پڑ گئی ہے۔ موسیقی کو سمجھنے کی کوشش کروں گا تو وہ بھی الفاظ کے ذریعے ہی ممکن ہو گا۔

چنانچہ یہ بھی ہو سکتا ہے کہ ہم تھوڑی دیر کے لئے تاریخ کو الگ رکھ دیں اور ایک آدھ لفظ کے معانی پر غور کریں، مثلاً ایک خاص قسم کی گائیکی کا نام ہے "خیال" ممکن ہے کہ یہ رنگ حضرت امیر خسرو رحمۃ اللہ علیہ یا سلطان حسین شرقی یا کسی اور مسلمان اُستاد یا اُستادوں نے کسی خاص وقت میں یا تدریجاً اختراع کیا ہو۔ اور یہ بھی ممکن ہے کہ رنگ تو ہندوؤں کی ایجاد ہو اور مسلمان صرف نقالی کرتے رہے ہوں۔ یہ سوال تو ہم اٹھائیں گے ہی نہیں، البتہ یہ مشہور واقعہ ہے کہ اس رنگ کا نام "خیال" نہ صرف مسلمانوں میں مقبول ہے بلکہ ہندو بھی یہی نام استعمال کرتے رہے ہیں۔ لیکن گائیکی چاہے ہندوؤں کی ہو، یہ لفظ عربی کا ہے، شاید کسی دن یہ تحقیق بھی سامنے آ جائے کہ یہ لفظ بھی سنسکرت یا دراوڑی سے آیا ہے۔ خیر ابھی تک تو اسے عربی کا ہی لفظ سمجھا جاتا ہے، چنانچہ ہم مجبور ہیں کہ اس لفظ کے معنی عربی لُغت اور اسلامی علوم میں تلاش کریں۔ یہ نام تیرھویں صدی عیسوی میں رکھا گیا ہو یا پندرھویں یا اٹھارویں صدی، بہر کیف رکھا ہو گا کسی مسلمان نے ہی یا کسی ایسے ہندو نے جو مسلمانوں کے علوم سے واقف ہو گا۔ پھر یہ نام رکھا تو بے خیالی میں نہیں، کچھ سوچ سمجھ کے ہی رکھا ہو گا۔ پھر چونکہ یہ لفظ موسیقی کی ایک اصطلاح کے طور پر اختیار کیا گیا ہے، اس لئے محض لُغوی معنی مُراد نہیں ہوں گے، بلکہ مختلف علوم میں اس لفظ کے جو اصطلاحی مفہوم ہوں گے اُن کی رعایت بھی ضرور پیشِ نظر رہی ہو گی۔

آگے چلنے سے پہلے ایک چھوٹا سا ابتدائی اُصول اور دیکھ لیجئے جو مغرب کے محققین کو یاد نہیں رہتا، بلکہ بیشتر خود کو تک اسے بار بار بھول جاتے ہیں۔ دنیا کی ہر مابعد الطبیعاتی روایت اور اُس سے پیدا ہونے والی تہذیب کو دیکھ لیجئے، قول، فعل، ظاہر و باطن، ہر چیز کی بنیاد مراتبِ وجود کے اُصول پر ہوتی ہے۔ علوم کی درجہ بندی کا اجمالی بیان اُوپر ہو چکا ہے اسی طرح الفاظ کے معنی میں درجے اور مرتبے ہوتے ہیں۔ الفاظ کی بحث میں خلطِ مبحث سے بچنے کے لئے ان مراتب کا لحاظ رکھنا بھی لازمی ہے۔ اس لئے "خیال" کے لفظ کو سمجھنے کے لئے ہم سب سے نیچے کے درجے سے شروع کریں گے۔ لیکن چونکہ اعلیٰ ترین حقائق ادنےٰ ترین حقائق میں بھی منعکس ہوتے ہیں، لہذا بحث میں دونوں طرف کا خیال رکھنا پڑے گا، مابعد الطبیعات کے وسائلِ بیان میں ایک اُصول ہے مماثلت مقلوب کا ——— شیخ عبدالواحد یحییٰ[ؒ] کی اصطلاح میں (LAW OF INVERTED ANALOGY) اسی اُصول کو نہ سمجھنے کی وجہ سے مغربی مفکر قدم قدم پر ٹھوکریں کھاتے ہیں۔

تو لُغت میں "خیال" سے مُراد وہ صورت ہے جو خواب میں یا پانی اور آئینے میں دیکھتے ہیں، یا بیداری میں تصور کرتے ہیں اصطلاح کے طور پر یہ لفظ سب سے پہلے استعمال ہوتا ہے طب اور فلسفے میں (پُرانے علوم میں طب فلسفے ہی کی ایک شاخ ہے)۔ وجودِ انسانی کی ترکیب کے بیان میں یہ اصطلاح آتی ہے چنانچہ خیال حواسِ باطنی میں سے ایک ہے۔ اس کی

تفصیل یوں ہے۔ پانچ ظاہری حواس تو مشہور ہیں ـــــ دیکھنا، سُننا، سونگھنا، چھونا اور چکھنا۔ اس کے بعد پانچ حواسِ باطنی ہیں جو اب فارسی شاعری پڑھنے والوں کو بھی عموماً یاد نہیں رہے ـــــ ۱۔ حسِ مشترک ۲۔ خیال ۳۔ وہم ۴۔ حافظ ۵۔ متصرفہ جس کا عمل دو طرح کا ہے، پہلی صورت میں اس کا نام مُتفکّرہ ہے اور دوسری صورت میں متخیّلہ ـــــ حسِ مشترک اور خیال، یہ ایک دوسرے کے ساتھ جُڑے ہوتے ہیں۔ پانچ ظاہری حواس خارجی اشیا کا اثر لیتے رہتے ہیں، لیکن جو قوت ان صورتوں کو قبول کرتی ہے اور ان کا ادراک کرتی ہے حسِ مشترک ہے۔ اس کی تشبیہ یوں دی گئی ہے کہ حواسِ ظاہری گویا جاسوس ہیں جو خبریں لا کر اپنے بادشاہ کو فراہم کرتے ہیں، یا نہریں ہیں جو پانی لا کر حوض میں جمع کرتی ہیں۔

(یہاں سے یہ بھی پتہ چل گیا کہ انگریزی الفاظ IMAGES اور IMAGERY کا اصطلاحی ترجمہ "صُوَر یا صورتیں" ہونا چاہیئے، کیونکہ ہمارے فلسفے میں صُوَر سے مراد وہ چیزیں ہیں جو حواسِ ظاہری سے مُدرک ہوں اور معانی سے مراد وہ چیزیں جن کا ادراک حواسِ ظاہری سے ممکن نہ ہو) حسِ مشترک کا آلہ ہے خیال، اور اس کا خزانہ دار بھی۔ جب چیزیں حواسِ ظاہری سے غائب ہو جاتی ہیں تو جن صورتوں کو حسِ مشترک نے قبول کر لیا ہے اُن کی محافظت خیال کرتا ہے۔ صورتوں کی محافظت حافظہ بھی کرتا ہے، مگر فرق یہ ہے کہ خیال صرف اُن چیزوں کی محافظت کرتا ہے جو حواسِ ظاہری سے اُسے پہنچی ہیں، اور حافظہ اُن صورتوں کی محافظت کرتا ہے جو حواسِ ظاہری اور باطنی دونوں سے پہنچی ہیں۔ اس طرح حافظہ خزانہ اور آلہ ہے وہم کا۔ یہ تو اصطلاحی فرق ہوا۔ عام محاورے میں خیال کے اندر حافظہ بھی آسکتا ہے۔ ویسے بھی حواسِ باطنی ایک دوسرے سے بالکل الگ نہیں۔ پھر یہ بھی کہا گیا ہے کہ قوائے باطنی آئینوں کی طرح ہیں جو ایک دوسرے کے سامنے رکھے ہوں، اور ایک کا عکس دوسرے میں پڑے۔ [چونکہ حسِ مشترک پانچوں حواسِ ظاہری کی جامع ہے، اس لئے یہ بھی جائز ہے کہ حواسِ ظاہری کا بھی عکس ایک دوسرے میں پڑے، اور ایک حس کی مدرکات دوسری حس کے مدرکات میں بدل جائیں۔ بیدلؔ کے کلام میں یہ بات اتنی فراوانی سے ہوئی ہے کہ آج کل لوگ حیرت زدہ رہ جاتے ہیں کہ مغربی شاعری پڑھے بغیر وہ ایسا کام کس طرح کر گزرے۔ مگر یہ چیز بیدلؔ کی اختراع نہیں۔ یہ اصول تو اس زمانے کی ابتدائی درسی کتابوں میں لکھا ہوا موجود تھا۔ مغربی شاعری کی تاریخ میں راں بو کا ایک انقلابی کارنامہ ایسا مشہور ہے کہ آج تک لوگ اس کے احسان مند ہیں۔ یعنی اُس نے شاعروں کو مشورہ دیا تھا کہ ارادتاً حواسِ خمسہ میں انتشار پیدا کریں تاکہ حواس ایک دوسرے میں تبدیل ہو جائیں۔ بلکہ راں بو کا تو یہ بھی دعوےٰ تھا کہ اس عمل کے ذریعے ایک نئے انسان اور ایک جنتِ ارضی کی تخلیق بھی ہو سکتی ہے۔ لیکن ہماری درسی کتابیں کہتی ہیں کہ حواس ایک دوسرے میں منعکس ہوتے ہی رہتے ہیں، اس کے لئے ارادی انتشار کی مصیبت اٹھانا ضروری نہیں، یہ تو طبعی عوامل میں سے ہے۔]

غرض، اصطلاح میں خیال کے ابتدائی معنی ہیں وہ قوت جو حواسِ ظاہری کے وسیلے سے ادراک میں آنے والی چیزوں کی صورتوں کو محفوظ رکھے اور جب وہ چیزیں سامنے سے غائب ہوں تو اُن کی صورتوں کو ذہن میں لے آئے، اسی قوت کے ذریعے ہم پہلے دیکھی ہوئی چیزوں کو پہچانتے ہیں۔ یعنی خیال چیزوں کا عکس ہوا، نقل مطابقِ اصل۔ اس وجہ سے خیال کی گائکی کا مطلب یہ ہوا کہ آوازوں کے ذریعے چیزوں کی صورت یا تصویر پیش کرنا، اس کی مثالیں تو بہت ہی

ظاہر ہیں۔ سامعہ کے مُدرکات کی تصویر کشی، مثلاً چڑیوں کا چہچہانا، ہاتھی چنگھاڑ، بھری ہوئی صراحی ایک دم سے اُلٹنے کی آواز، آٹے کی بوری پر ہاتھ مارنے کی آواز — باصرہ کے مدرکات میں تان تلوار، تان بان، کشتی اور بنوٹ یا شطرنج اور پتنگ بازی کے داؤ پیچ، یہاں تک کہ چناچنی کی تان میں جے پور کے آئینوں کے حاشیے کی تصویر۔

تحریری شہادت تو ملی نہیں، زبانی روایت سے معلوم ہوا کہ چیزوں کی تصویر کشی کا رنگ مسلمانوں کے گانے اور بجانے میں اتنی فراوانی سے موجود ہے جو ہندوؤں کی موسیقی میں نہ تھا — کہتے ہیں کہ خیال میں جو لطف اور حُسن پیدا ہوا ہے وہ ایسی ہی تانوں کے ذریعے آیا ہے۔ اس فراوانی کی سب سے گھٹیا وجہ تو یہ ہو سکتی ہے کہ ہندوؤں کے لئے موسیقی دینی حیثیت رکھتی تھی اس لئے وہ آرائشی عناصر سے بچتے رہے۔ اس کے برخلاف مسلمانوں نے تزئین اور آرائش یا تفریح کا عنصر بڑھا دیا۔ دوسرا پہلو یہ ہے کہ اسلام میں جانداروں کی تصویر بنانے کی تو اجازت ہے نہیں۔ مصوّری کا بدل مسلمانوں نے یہ نکالا کہ آوازوں کے ذریعے تصویر کشی کرنے لگے۔ علاوہ ازیں، اگر ہم تصویر کشی کو بھول جائیں، اور آوازوں کو محض آوازوں کی حیثیت سے لیں تو تانوں کی پیچیدگی میں خطاطی کی پیچیدگی فوراً نظر آ جائے گی۔ مغرب کے لوگ جو ہماری موسیقی پر کتابیں لکھتے ہیں وہ تانوں کو (ARABESQUES OF SOUND) کہتے ہی ہیں۔ خطاطی ہمارے فنون میں اس طرح جاری و ساری ہے کہ مسجدوں میں نقش و نگار کی ساخت بھی اسی پر مبنی ہوتی ہے۔ چنانچہ خیال کی اس امتیازی خصوصیت کا رشتہ ان دونوں فنوں سے قائم ہو جاتا ہے۔ یعنی خیال کی گائکی پیروی کرتی ہے۔ اسلام کے ایک بنیادی فن خطاطی کی — استاد امراؤ بندو خاں نے ایک اور بات سمجھائی۔ وہ کہتے ہیں کہ دُھرپد تے کی گائکی ہے، اور خیال سُروں کی گائکی ہے۔ اس کا یہ مطلب نہیں کہ خیال میں لَے نہیں ہوتی۔ لَے پر تو ساری مشرقی موسیقی کی بنیاد ہے۔ مُراد اضافی اختلاف سے ہے۔ اس بات سے نتیجہ یہ نکلا کہ خیال میں بنیادی لَے تو اتنی ہی سادہ اور صاف ہوتی ہے جتنا مسجد کا بنیادی نقشہ، لیکن سُروں کے کھیل میں وہ پیچیدگی ہوتی ہے جو مسجد کی اندرونی دیواروں کے نقش و نگار میں۔ اور آخری بات یہ ہے کہ موسیقی آوازوں کا معاملہ ہے، یعنی حواسِ ظاہری کا۔ حواسِ ظاہری سے کام لیا جائے گا تو سب سے پہلے عالمِ کثرت ہی نظر آئے گا — چاہے ہندوؤں یا چینیوں کی ہی موسیقی کیوں نہ ہو۔ لیکن حواسِ ظاہری بھی بے مقصد نہیں۔ قرآن شریف نے حکم دیا ہے کہ عالمِ کثرت میں فکر کیا کرو، یعنی حواسِ ظاہری کو خالق کی معرفت کا ذریعہ بناؤ۔ فلسفے کی اصطلاح میں "فکر" کہتے ہیں کسی چیز کو دلیل بنا کر اُس سے نتیجہ مرتب کرنے کو، اور صوفیہ کی اصطلاح میں کہتے ہیں باطل (یعنی موجودات اور کثرت) سے حق (یعنی اللہ تعالےٰ) کی طرف جانے کو — تو اگر مسلمانوں کی گائکی میں عالمِ کثرت کی تصویر کشی ہندوؤں کی گائکی سے زیادہ ہوتی ہے تو اس کا مطلب یہ نہیں کہ مسلمانوں کی موسیقی ہمیں عالمِ کثرت میں پھنساتی ہے۔ بلکہ خیال تفریح کی سطح سے اُوپر اُٹھتے ہی اصطلاحی معنوں میں "فکر" بننے لگتا ہے، یعنی کثرت کے وسیلے سے وحدت کی تلاش — یہ بات کچھ اسلامی تہذیب سے ہی مخصوص نہیں، ہر روایتی تہذیب میں موسیقی کا فریضہ یہی ہوگا۔

اب ایک سوال دوسرے رُخ سے پیدا ہوگا۔ اگر خیال کی گائکی صرف اس پہلے درجے کے معنوں تک محدود ہے اور حواسِ ظاہری کے مُدرکات کی تصویر کشی سے زیادہ اور کچھ نہیں کرتی، یا اس قسم کی تصویر کشی اس کا مابہ الامتیاز ہے تو یہ کوئی

وقیع فن تو نہ ہوا۔ پہلا جواب یہ ہے کہ ایسی موسیقی ممکن ہی نہیں جو تصویر کشی اور محاکات کی حد سے آگے نہ بڑھے، اوّل تو ایسی شاعری بھی ممکن نہیں، اور ہوگی بھی تو بس یہ ——

چشمانِ تو زیرِ ابرو انند ٭ دندانِ تو جملہ در دہانند

شاہ تاج الدین رحمۃ اللہ علیہ کی بات میں کہیں نقل کر چکا ہوں کہ شعر (یا کسی بھی فن پارے میں) دو چیزیں ہوتی ہیں "آفاق اور انفس"، اور ایسی شاعری ممکن ہی نہیں جس میں صرف آفاق ہو، انفس نہ ہو —— بہرحال، ایمیل زولا نے جب "فطرت نگاری" کی تحریک چلائی تو کھینچ کھانچ کے ہر طرح کے فنون کا رشتہ اپنے نظریات سے جوڑ لیا —— مصوری کا بھی، مجسمہ سازی کا بھی، یہاں تک کہ "پارناس" جماعت کے شاعروں کو بھی شامل کر لیا۔ مگر موسیقی پر اُس کا بھی بس نہ چلا۔ غرض، یہ تو ناممکن تھا کہ خیال کی گائکی حواسِ ظاہری میں بند ہو کے رہ جاتی۔ لیکن محض حواسِ ظاہری کو لیں تو وہ بھی مماثلتِ مقلوب کے اصول کے تابع ہیں، اور ان کا بھی اعلیٰ ترین حقائق سے براہِ راست تعلق ہے۔ چنانچہ کہا گیا ہے کہ انسان خلافت کے ساتھ مخصوص ہے، اور تصرفِ خلافت کا ظہور موقوف ہے حواسِ ظاہری پر۔ اس کی تفصیل یوں ہے۔ ۱۔ باصرہ مظہر ہے عالمِ شہادت کا۔ ۲۔ ذائقہ عالمِ مثال کا۔ ۳۔ شامہ عالمِ ارواح کا۔ ۴۔ سامعہ عالمِ غیب کا، کیونکہ اس کا کام ہے غیب کی خبریں سُننا۔ ۵۔ لامسہ مظہر ہے عینِ جامعہ کا، کیوں کہ مساس ہر عضو سے ہر جگہ ممکن ہے۔ چنانچہ یہ حاسہ وجود کو محیط ہے۔

[یہاں حواسِ خمسہ کے جو مراتب قائم ہوئے ہیں اُن سے ایک اور بات واضح ہوئی۔ آج کل مغرب میں شاعری کے متعلق جو گپ شپ تنقید یا فلسفہ یا سائنس کے نام سے چلتی ہے اُس میں اکثر کہا جاتا ہے کہ حواسِ خمسہ میں سب سے "گہرا" حاسہ ذائقہ ہے، یعنی اس کا درجہ سب سے بلند ہے۔ اس کے برخلاف ہمارے یہاں ذائقہ نیچے سے بس دوسرے نمبر پہ ہے۔ اس کا نتیجہ یہ نکلا کہ موجودہ مغربی شاعری اور ادب میں اگر کسی طرح کی حقیقت موجود ہے تو بھی وہ عالمِ مثال سے آگے نہیں جاتی] چونکہ حواسِ ظاہری کی مطابقت مختلف عوالم سے ہے، لہٰذا گانے والے یا سُننے والے میں استعداد ہو تو جیسے ہی کوئی حاسہ عمل میں آئے گا، اُس کا تعلق فوراً کسی اعلیٰ تر حقیقت سے پیدا ہو جائے گا۔ چنانچہ خیال کی گائکی حواسِ ظاہری کے مُدرکات کی تصویر کشی کرتے ہوئے بھی اعلیٰ تر حقائق کا شعور بیدار کرے گی۔ لیکن ظاہر ہے کہ اس کا انحصار آدمی کی استعداد پر ہے۔ چنانچہ کہا گیا ہے کہ ہر حاسہ دو جہات رکھتا ہے، ایک تو حق کی طرف، اور دوسری باطل (یعنی عالم) کی طرف۔ اگر جہت حق کی طرف ہے تو محض معرفت ہے۔ اگر جہت باطل کی طرف ہے تو محض غیریت ہے۔ یہ مضمون قرآن شریف سے بھی ثابت ہے۔ بار بار ارشاد ہوا ہے کہ ہم نے تمہیں آنکھیں، کان اور دل عطا کئے ہیں تاکہ ان کے ذریعے اپنے رب کو پہچانو۔ کافروں کا گناہ یہ ہے کہ وہ اپنے آنکھوں، کانوں اور دل سے کام نہیں لیتے۔ اسی لئے وہ اندھے، بہرے اور گونگے ہیں۔

یہ تو ہوا لفظ "خیال" کے معنی کا پہلا درجہ جس میں خیال کا تعلق حواسِ ظاہری سے ہے۔ اب اُس سے اُوپر دوسرے درجے میں آیئے۔ اوّل تو حواسِ باطنی الگ الگ خانوں میں بند نہیں، مل جل کر کام کرتے ہیں۔ اس لئے خیال کا تعلق حسِ مشترک کے علاوہ باقی تین حواسِ باطنی سے بھی ہونا چاہیئے۔ دوسری بات یہ کہ اصطلاحی بحث کے دائرے سے باہر علمی بحث میں بھی اور خصوصاً عام محاورے میں "خیال" کا اطلاق تمام حواسِ باطنی پر بھی ہوتا ہے۔ چنانچہ خیال کی گائکی کے سلسلے میں باقی تین حواسِ باطنی

کا فعل بھی دیکھنا چاہیئے۔

وہم کا فعل ہے خاص صورتوں میں سے خاص معنی دریافت کرنا، یا جزئیات میں سے کلیات نکالنا۔ یہ خاص صورتیں پہلے دیکھی ہوں یا نہ دیکھی ہوں، سچی ہوں یا جھوٹی، عالم میں ہوں یا نہ ہوں۔ یہ قوت محسوسات کو مجردات کی شکل میں پیش کرتی ہے، اور کلیات کو جزئیات کی شکل میں بھی ڈھالتی ہے۔ اس عمل کی مثال یہ دی گئی ہے کہ بکری کے بچے نے خواہ بھیڑیا پہلے نہ دیکھا ہو، لیکن بھیڑیا سامنے آئے گا تو فوراً ڈر جائے گا۔ یعنی بھیڑیے کی شکل جو ایک خاص صورت اور ایک جزوی چیز ہے، اس سے یہ کلیہ مرتب کرے گا کہ اسے مجھ سے عداوت ہے۔ یہ قوت حیوانوں میں بھی ہوتی ہے، بلکہ قوت عاقلہ کے بجائے ہوتی ہے چنانچہ وہم عقل کے تابع نہیں۔ پھر جس طرح حسِ مشترک کا خزانے دار ہے خیال، اسی طرح وہم کا خزانے دار ہے حافظہ۔ اس کا کام ہے اُن صورتوں کی محافظت جو اسے حواسِ ظاہری اور باطنی سے پہنچتی ہیں۔

[اُردو کے تنقید نگاروں سے بصد ادب گزارش ہے کہ میر یا غالب کے فلسفے پر بحث کریں تو ذرا سنبھل کے چلیں، اور وہم کے اصطلاحی معنی حافظے میں برقرار رکھیں، خصوصاً ایسے شعروں کی تشریح میں ——

یہ توہم کا کارخانہ ہے ٭ یاں وہی ہے جو اعتبار کیا

ہستی کے مت فریب میں آجائیو اسدؔ ٭ عالم تمام حلقۂ دامِ خیال ہے]

وہم کا فعل اس نوعیت کا ہے کہ اس کے بغیر موسیقی ہو یا شعر یا مصوری یا کوئی اور فن، بلکہ جس چیز کو مغربی تنقید اور جمالیات میں "تخلیقی" عمل کہا جاتا ہے وجود میں ہی نہیں آسکتا۔ خیال کی گائیکی چھوڑیئے، کسی قسم کی بھی موسیقی وہم کے دخل کے بغیر حواسِ ظاہری کی نمائندگی سے آگے نہیں بڑھ سکتی۔ آوازوں اور سُروں کی سلسلہ بندی اور نظم و ترتیب کا آغاز وہم کی بدولت ہی ظہور پذیر ہوتا ہے۔ مثلاً چند سُروں کو جوڑ کر خوشی کی کیفیت پیدا کی، یا دوسرے چند سُروں کو جوڑ کر غم کی کیفیت پیدا کی، تو یہ وہم ہے جو خاص صورتوں میں سے خاص معنی دریافت کر رہا ہے اور جزئیات میں سے کلیات نکال رہا ہے۔ مغرب میں لوگ کہتے ہیں کہ موسیقی خاص ترین تجریدی فن ہے تو وہ اسی طرح ہے کہ وہم محسوسات کو مجردات میں تبدیل کرتا چلا جاتا ہے، اور آوازیں مسموعات کی خاص خاص صورتوں سے آزاد ہوتی چلی جاتی ہیں، اور خود اپنا ایک الگ نظام مرتب کرنے لگتی ہیں۔ چنانچہ ہماری موسیقی میں "خیال" کا لفظ ان حوال کی ترجمانی بھی کرتا ہے۔

وہم کی فنون کے معاملے میں جو مرکزی اہمیت ہے اُس کے پیشِ نظر اس کے چند اور پہلو بھی دیکھنے چاہیئں۔ مگر اس سے پہلے ضروری ہے کہ حواسِ باطنی میں سے پانچویں اور آخری، یعنی متصرفہ کی بھی وضاحت ہو جائے۔ اس طرح چند اور متعلقہ اصطلاحیں بھی صاف ہو جائیں گی۔ مگر سب سے پہلے ایک اور گڑبڑ سے نبٹنا پڑے گا جو مغربی فلسفیوں نے جان بوجھ کر یا بے توجہی میں آکر پھیلائی ہے۔ میری مُراد ہے لفظ "صورت" کے مطالب سے۔ ہمارے فلسفے میں پہلے تو "صورت" کا لفظ "مادّے" کے لفظ کے ساتھ اور اُس کے مقابل استعمال ہوتا ہے۔ ازمنۂ وسطےٰ کے مغربی فلسفے میں ان کے مترادفات ہیں، ——
(ESSENCE AND SUBSTANCE یا FORM AND MATTER) یہاں صورت اور مادّہ دونوں ایسے حقائق ہیں جن کا حواسِ ظاہری کے ذریعے ادراک نہیں ہو سکتا۔ چنانچہ مادّے کا بھی وہ مطلب نہیں جو مغربی فلسفے کی

بدولت اِسے آج کل حاصل ہو گیا ہے۔ مادّہ تو بس ایک معنوی کیفیت یا اثر لینے کی قابلیت اور اہلیت کا نام ہے۔ اچھا، اس مفہوم سے نیچے آئیں تو "صورت" کا لفظ استعمال ہوتا ہے "معنی" کے مقابل، اس درجے میں "صورت" کا لفظ دلالت کرتا ہے اُس حقیقت پر جس کا ادراک حواسِ ظاہری کے ذریعے ممکن ہو، اور "معنی" کا لفظ اُس حقیقت پر جس کا ادراک حواسِ ظاہری کے وسیلے سے ممکن نہ ہو۔ آسانی کی خاطر صورتوں کو محسوسات کہیئے، اور معانی کو معقولات۔ اس سے پتہ چلا کہ پہلے درجے میں جن حقائق کو صورت اور مادّہ کہا گیا، اُن کا تعلق دوسرے درجے والی "صورت" سے نہیں، بلکہ دونوں معانی میں شمار ہوتے ہیں۔ بہرحال، اس مضمون میں "صورت" کا لفظ دوسرے درجے کی تعریف کے مطابق استعمال ہوا ہے اور ہوگا۔ اس جملۂ معترضہ کا مقصد غلط فہمی سے بچنا ہے ——

خیر، تو پانچویں باطنی قوّت ہے مُتصرّفہ — اس کا کام ہے صورتوں اور معانی، یا محسوسات اور معقولات میں کسی قسم کا تصرّف کرنا بعض محسوسات کو بعض محسوسات کے ساتھ، یا بعض معقولات کو بعض معقولات کے ساتھ جوڑنا اور ترکیب دینا، یا انہیں ایک دوسرے سے الگ کرنا، یا بعض صورتوں کو بعض معانی کے ساتھ جوڑنا، یا ایسی چیزیں اختراع کرنا جن کی حقیقت نہ ہو۔ مثلاً دو سر والا آدمی تصوّر کیا جائے تو ایک صورت کو دوسری صورت کے ساتھ جوڑا گیا۔ بے سر کا آدمی تصوّر کیا جائے تو ایک صورت کو دوسری صورت سے الگ کیا گیا۔ بکری کے بچّے نے بھیڑیئے کو دیکھ کر عداوت کا تصوّر کیا تو ایک خاص صورت کو ایک خاص معنی کے ساتھ جوڑا گیا۔ پروں دار آدمی اُڑتا ہوا تصوّر کیا تو یہ ایک بے حقیقت چیز اختراع ہوئی۔ غرض، قوّتِ وہمیہ اس طرح سوتے جاگتے ہر وقت کام کرتی رہتی ہے، اور اس کے عمل میں کوئی نظم بھی نہیں ہوتا۔ اسی لئے ضرورت پڑتی ہے کہ اِسے آزاد نہ چھوڑا جائے، بلکہ کسی اعلیٰ تر قوّت کے زیرِ نگین لایا جائے —— مثلاً عقل کے۔

یہ بیان پڑھ کر آپ کو فوراً کولرج کا (ESEMPLASTIC IMAGINATION) یاد آئے گا۔ لیکن ہمارے یہاں ابھی اور تفصیلات ہیں۔ متصرّفہ کی بھی دو قسمیں ہیں۔ جب معقولات اور معانی کی ترتیب میں عقل متصرّفہ کو اپنا آلہ بنا کر اس سے کام لے رہی ہو تو اسے متفکّرہ کہتے ہیں (یعنی جب میر یا غالب "خیال" اور "وہم" جیسے الفاظ استعمال کریں تو ضروری نہیں کہ اُن کی مُراد اُس "تخیّل" سے ہو جس کا ذکر مولانا شبلی اور مولانا حالی کرتے ہیں، بلکہ ممکن ہے اُن کا اشارہ قوّتِ متفکّرہ کی طرف ہو، اور وہ انسانی عقل کی خامی دکھانا چاہتے ہوں) جب صورتوں کی ترتیب میں متصرّفہ کو وہم اپنا آلۂ کار بنائے تو اسے متخیّلہ کہتے ہیں (پچھلے دو سو سال میں تخیّل سے متعلق جو نظریات مغرب والوں نے پیش کئے ہیں، سچ پوچھئے تو اُن کی مار بس یہیں تک ہے۔ آج کل کہا جاتا ہے کہ کولرج اور دوسرے رومانی شاعر عقل کے مخالف نہیں تھے، بلکہ اُن کے نزدیک تو عقل بھی تخیّل میں شامل تھی، اور وہ تخیّل کو عقل کی اعلےٰ ترین شکل سمجھتے تھے۔ مگر اصل چیز تو مراتب کا تصوّر ہے — سارا فرق اسی سے پڑتا ہے کہ کون کس چیز کو کہاں رکھ رہا ہے۔)

اب آگے چلیئے — قوّتِ متخیّلہ جو چیزیں پیدا کرتی ہے اُن کی بھی دو قسمیں ہیں، خیالی اور وہمی — خیالی چیزوں سے پہلے تو وہ صورتیں مُراد ہیں جو حواسِ ظاہری کے ذریعے خیال میں جمع ہوئی ہوں۔ پھر ان صورتوں کو جوڑ کر یا توڑ کر متخیّلہ نے جو چیز بنائی ہو اُسے خیالی کہیں گے۔ مثلاً دو سر کا آدمی یا بے سر کا آدمی۔ اس کے برخلاف جو چیزیں متخیّلہ نے اپنی طرف سے اختراع کیں یا نہیں

وہی کیسی گے۔ اس کی مثال دی گئی ہے غول کے دانت۔ یعنی جب لوگوں نے سنا کہ رات کو جنگل میں غول آدمی پر حملہ کرتا ہے تو سمجھا کہ درندے کی طرح ہوگا، اور اس سے یہ نتیجہ نکالا کہ اس کے دانت بھی ہوں گے۔ (آپ نے دیکھ لیا ہوگا کہ یہ محض IMAGINATION اور FANCY والا فرق نہیں۔)

چلتے چلاتے دو اور اصطلاحوں کی تشریح ہو جائے۔ یہاں تک وہم اور متصرفہ کا جو بیان ہوا اُس کی خیال کی گائکی سے تفصیلی مطابقت پیش کرنے کی چنداں ضرورت نہیں۔ جیسا کہ عرض کیا گیا، ان حواسِ باطنی کی مدد کے بغیر کسی قسم کا فن بھی وجود میں نہیں آ سکتا۔ ان دونوں حواس کے مظاہر ہر طرح کی موسیقی میں آسانی سے دیکھے جا سکتے ہیں۔ چونکہ محاورے میں "خیال" کا لفظ پانچوں حواسِ باطنی پر دلالت کرتا ہے، اس لئے جب اس گائکی کا نام "خیال" رکھا گیا تو وہم اور متصرفہ کے عوامل اور مظاہر خود بخود اس کے اندر آ گئے۔ البتہ دو سوال ابھی تشنہ رہ گئے۔ مغرب میں کہا جاتا ہے کہ پورے فن پارے کی تشکیل، ترتیب و تنظیم بھی تخیل ہی کرتا ہے۔ لیکن اُوپر جو تصریحات پیش کی گئیں، اُن کی رُو سے یہ کام نہ تو وہم کے بس کا ہے نہ متصرفہ کے بس کا۔ یہ دونوں قوتیں اسی صورت میں مفیدِ مطلب ہو سکتی ہیں جب انھیں عقل کے ماتحت لایا جائے۔ عقل بھی دو طرح کی ہوتی ہے شرعی اصطلاح میں ایک تو عقلِ معاد اور دوسری عقلِ معاش۔ عام الفاظ میں یوں سمجھئے کہ ایک تو اعلیٰ تر عقل ہے جس کا مقام دل ہے، اور جس کا نام شیخ عبدالواحد یحییٰ نے "عقلی وجدان" رکھا ہے۔ اور دوسری ہے تجزیہ کرنے والی عقل۔ موسیقی کا عقلِ معاد یا عقلی وجدان سے کیا رشتہ ہے، اس کا بیان تو بعد میں ہوگا۔ پہلے یہ دیکھئے کہ راگ میں بحیثیت مجموعی ترتیب و تنظیم پیدا کرنے کے لئے اولاً ضرورت پیش آتی ہے۔ تجزیہ کار عقل کی۔ مثلاً ماتراؤں کا حساب ہے، تالوں کی تقسیم ہے، سُروں کی تعداد ہے۔ یہ سب علمِ ریاضی کے مسائل ہیں۔ خیال کی گائکی میں ریاضی کا اتنا دخل ہے کہ بعض مغرب زدہ لوگ اس پر یہی اعتراض کرتے ہیں کہ یہ موسیقی نہیں، حساب کتاب ہے۔ خیر، ہمارا مقصد تو یہ ہے کہ موسیقی کی اصطلاح "خیال" میں عقل بھی خارج از بحث نہیں۔

دوسرا سوال یہ ہے کہ راگ میں یا فن پارے میں عمومی معنویت ہوتی ہے یا نہیں، اور ہوتی ہے تو کہاں سے آتی ہے؟ اُوپر کے بیان سے پتہ چل گیا کہ عمومی معنویت متصرفہ یا وہم کے ذریعے تو نہیں آتی۔ مغرب میں یہاں دو رائیں ملتی ہیں۔ بعض لوگ کہتے ہیں کہ فن پارے میں اور موسیقی میں تو خصوصاً عمومی معنویت تلاش نہیں کرنی چاہیے۔ دوسرے لوگ کہتے ہیں کہ معنویت تخیل خود ہی دریافت کرتا ہے بعض لوگ تو یہاں تک گئے ہیں کہ اصلی معنویت تو وہی ہے جو تخیل دریافت کرے۔ اُردو کے بعض نقادوں نے لفظ کی ذرا سی تبدیلی کے ساتھ یہ کام تخیل کے سپرد کیا ہے۔ اس لئے اب ان دو لفظوں کے اصطلاحی معنی بھی معلوم کرنے چاہئیں۔

طب اور فلسفے میں تخیل کے معنی بہت ہی سیدھے سادے ہیں۔ حسِ مشترک جب صورتوں یعنی محسوسات کا ادراک کرتی ہے تو اس کے فعل کو تخیل کہتے ہیں، اور جب متصرفہ محسوسات کو الٹتی پلٹتی ہے تو اس حرکت کو بھی تخیل کا نام دیا جاتا ہے۔ ظاہر ہے کہ فن پارے کی مجموعی تنظیم اس فعل کے ذریعے نہیں ہو سکتی۔ علاوہ ازیں، فکر بھی اس سے خارج ہے، کیونکہ فکر نام ہے متصرفہ کے معقولات میں حرکت کرنے کا۔ شعرا کی اصطلاح میں تخیل کے معنی ہیں کسی چیز کے بعض اوصاف کو سمجھ کر اُس چیز کو ذہن میں لانے کا۔ شعرا اس فعل کو تصور بھی کہتے ہیں۔ منطق میں بھی تصور اُس علم کو کہتے ہیں جو مفرد سے متعلق ہو، مرکب سے نہیں۔ ان تینوں اصطلاحی معنوں کے لحاظ سے یہ نتیجہ نکلا کہ تخیل ہو یا تصور انفرادی چیزوں اور صورتوں سے متعلق ہونے کی وجہ سے پورے فن پارے میں تنظیم

پیدا نہیں کر سکتا۔

اب تخییل کا بھی حال دیکھیے۔ ہم میں سے جن لوگوں نے بچپن میں پرانے طرز کی قواعدِ اُردو پڑھی ہے انھیں یاد آ جائے گا کہ جملہ دو طرح کا ہوتا ہے۔ ایک تو انشا جس کے بارے میں اثبات یا نفی کا حکم نہ لگا سکیں — ہاں یا نہیں نہ کہہ سکیں۔ دوسرے خبر جس کے بارے میں اثبات یا نفی کا حکم لگا سکیں۔ اسی طرح منطق اور فلسفے میں ایک تو ہوتا ہے تصور، اور دوسرے تصدیق — تصور تو یہ ہے کہ ایک صورت ذہن میں آئے، لیکن اس پر نفی یا اثبات کا حکم نہ لگایا جائے۔ اگر ان دونوں میں سے کوئی حکم لگایا جائے تو اسے تصدیق کہتے ہیں۔ فلسفیوں میں سے بیشتر کی رائے یہ ہے کہ قوتِ واہمہ کی ساری کارروائیاں اصطلاحی معنی میں تصور کے تحت آتی ہیں۔ چنانچہ عمومی معنویت پیدا کرنے کا کام اس کے بس کا روگ نہیں۔ اب آگے چلیے — علم کی چار قسمیں ہوتی ہیں۔ یا چار درجے کہیے — یقین، شک، وہم اور تخییل — اگر کسی خبر کے بارے میں اثبات یا نفی کا فیصلہ کر لیں، اور ہاں یا نہیں کا حکم لگا دیں تو یہ یقین ہے۔ اگر فیصلہ نہ کر سکیں اور نفی و اثبات برابر ہوں تو یہ شک ہے۔ اگر دونوں میں سے ایک کو ترجیح دیں تو راجح کو یقین کہیں گے، اور مرجوح کو وہم — اگر علم کسی خبر سے متعلق ہو، اور اس پر اثبات یا نفی کا حکم نہ لگائیں تو یہ تخییل ہے۔ اس طرح یہ دو اصطلاحیں تصور اور تخییل ایک دوسرے سے قریب آگئیں۔ فرق یہ ہے کہ تصور اُس علم کو کہتے ہیں جو مُفرد سے متعلق ہو، اور تخییل وہ علم ہے جو دو چیزوں کی نسبت کے وقوع یا عدمِ وقوع سے متعلق ہو۔ بہر حال ان اصطلاحوں کی تشریح سے پتہ چلا کہ فن پارے کی جس عمومی معنویت کا ہم نے سوال اٹھایا ہے وہ نہ تو تصور پیدا کر سکتا ہے نہ تخیل نہ تخییل۔ پھر اس تشریح سے ایک اور بات معلوم ہوئی۔ بیکار تھی کے زمانے میں ایک خاص قسم کی پروفیسرانہ ادبی تنقید امریکہ میں اُبھری تھی، اور ابھی دس سال پہلے تک خاصی مقبول تھی۔ آخر سنہ ۱۹۶۸ء میں لڑکوں کے اینٹ پتھروں نے اور بہت سی چیزوں کے ساتھ اسے بھی اڑا دیا۔ اس تنقید کا نام ہے (ONTOLOGICAL CRTICISM) یعنی وجودی تنقید — اس سے مُراد یہ ہے کہ فن پارے میں عمومی معنویت نہ ڈھونڈی جائے، بلکہ میز، کُرسی کی طرح فن پارے کو بھی ایک چیز سمجھا جائے جو انفرادی وجود اور شکل رکھتی ہے، اور نقاد کا کام یہ ہے کہ اس شکل کی ناپ تول میں لگا رہے۔ ہماری ان اصطلاحوں کی تشریح سے واضح ہو گیا کہ طالب علموں نے انگریزی ادب کے پروفیسروں کو اُٹھا کے دوسری منزل سے نیچے کیوں پھینکا تھا۔

فن پارے میں عمومی معنویت کہاں سے آتی ہے، یہ تو بعد میں سوچیں گے۔ فی الحال تو موسیقی کی حدود یہاں متعین ہو گئیں بعض لوگ کہتے ہیں کہ ہماری موسیقی کا تصوف سے گہرا تعلق ہے۔ خیال کی گائکی کا یہ مخصوص نام اس بات کی شہادت دے رہا ہے کہ موسیقی کے ذریعے معرفتِ تامہ حاصل نہیں ہو سکتی۔ تصورات اور تخیلات میں چونکہ اثبات یا نفی، اقرار یا انکار کی ضرورت نہیں ہوتی اس لئے راہِ سلوک کے مبتدی کے لئے خطرہ ہے کہ انھیں میں کھو کے رہ جائے۔ منتہی کے لئے یہ چیزیں بے کار ہیں، کیوں کہ حقیقت الحقائق تو بے کیف ہے۔ البتہ جو سالک درمیان میں ہو اُس کے لئے بعض حالات میں مقررہ پابندیوں کے ساتھ موسیقی اس معنی میں مفید ہو سکتی ہے کہ موسیقی اعلیٰ تر حقائق کا شعور پیدا کرنے کی صلاحیت رکھتی ہے، جیسے سلوک کے دوسرے ذرائع یہ صلاحیت رکھتے ہیں — مثلاً مجاہدات۔ سلوک کے ذرائع میں بھی موسیقی کو ایسی کوئی برتری حاصل نہیں۔ کس کے لئے کون سا ذریعہ مفید ہے، اس کا انحصار تو فرد کی شخصی استعداد پر ہے۔ غرض، خاص قسم کی استعداد رکھنے والے سالکوں کے لئے

موسیقی ادراک کی راہیں کھول دیتی ہے۔ ادراک کے معنی ہیں کسی چیز کی حقیقت کو دیکھنا۔ یہ دو طرح ہوتا ہے۔ ایک تو نفی یا اثبات کا حکم لگائے بغیر دیکھنا، یعنی تصور۔ دوسرے نفی یا اثبات کا حکم لگاتے ہوئے دیکھنا، یعنی تصدیق۔ راگ سے تصور پیدا ہو تو ساتھ ہی تصدیق کا درجہ بھی آسکتا ہے۔ اقرار اور انکار کے عمل سے خیر و شر، حق و باطل کی تمیز پیدا ہوتی ہے۔ پھر آدمی عقلِ معاد کے تابع ہو تو دوسرے معنوں والی تصدیق بھی پیدا ہوگی، یعنی جو علم انبیاؑ اور اولیاؑ سے پہنچا ہے اُسے سچ جاننا۔ مختصراً یہ کہ اگرچہ موسیقی کے ذریعے معرفتِ تامّہ تو حاصل نہیں ہو سکتی، لیکن بعض لوگوں کو اس نقشے کے مطابق سلوک میں ایک حد تک مدد مل سکتی ہے۔ یہ دونوں پہلو "تخیال" کے لفظ اور اس کے مطالب میں مندرج ہیں۔

اب چونکہ موسیقی کے فائدے اور نقصان کا ذکر چلا ہے، اور دوسرے فنون کی طرح موسیقی میں بھی وہم کی بنیادی حیثیت ہے، اس لئے وہم کا تھوڑا سا بیان اور ہو جائے تو مضائقہ نہیں۔ روزمرہ کے محاورے میں تو وہم سے مراد ہے بے حقیقت چیز۔ لیکن حضرت مجدد صاحب رحمۃ اللہ علیہ نے فرمایا ہے کہ عالم کی بنیاد وہم پر ہے لیکن چونکہ وہم کو بھی اللہ تعالیٰ نے پیدا فرمایا ہے، اس لئے عالم بھی بے حقیقت نہیں۔ بات یہ ہے کہ وہم کا کام ہے محسوسات کی خاص صورتوں میں سے خاص معنی دریافت کرنا۔ اس قوت کے بغیر تو انسان کا کوئی دھندا نہیں چل سکتا۔ البتہ وہم کسی خاص صورت میں سے جو خاص معنی دریافت کرتا ہے وہ غلط بھی ہو سکتے ہیں اور درست بھی۔ اگر وہم قوتِ عقلیہ سے آزاد ہو جائے، اور اپنی من مانی کرنے لگے تو اس کے فیصلے غلط اور ناقابلِ اعتبار ہوں گے۔ اس کی مثال ہے آج کل کے مغربی فن، ادب اور فلسفے کا بیشتر حصہ۔ لیکن اگر وہم تجزیہ کار عقل کے ماتحت رہے تو اس عقل کے محدود دائرے میں اس کے فیصلے درست ہوں گے۔ اگر وہم عقلی وجدان کے ماتحت کام کرے، اور اس کے فیصلے انبیاؑ پر اُترنے والی وحی اور اولیاؑ کے مکشوفات سے مطابقت رکھیں تو یہ فیصلے زیادہ قابلِ اعتبار ہوں گے۔ وہم خطرناک اس لئے بن جاتا ہے کہ تمام حواسِ ظاہری اور باطنی میں یہ سب سے زیادہ طاقت ور ہے، اور ان سب کا سلطان ہے۔ وہم ان سب کے مدرکات میں تصرف کرتا ہے، بلکہ عقل کے مدرکات میں بھی، اور ان پر عقل کے خلاف حکم لگاتا ہے۔ اسی لئے وہم ہلاکت خیز بن سکتا ہے۔ مگر یہ بھی کہا گیا ہے کہ جس نے قوتِ عقلیہ، خصوصاً عقلِ سلیم سے وہم کو تسخیر کر لیا، اُس نے فوزِ عظیم حاصل کی۔ اس فوزِ عظیم کا بیان آگے چل کر ہوگا۔ فی الحال ان دو شعروں پر غور کیجئے جن کا ذکر پہلے ہوا ہے۔

ہستی کے مت فریب میں آجائیو اسدؔ ٭ عالم تمام حلقۂ دامِ خیال ہے

یہاں غالبؔ نے وہم کا صرف منفی پہلو دکھایا ہے۔ اس شعر کا رشتہ مغربی فلسفوں سے جوڑنے کی ضرورت نہیں۔ غالبؔ میں جو مغربی "جدیدیت" کا رنگ نظر آتا ہے تو صرف اس وجہ سے کہ انھوں نے روایتی علوم کو اپنے اندر پوری طرح جذب نہیں کیا تھا، نیا مضمون باندھنے کے شوق میں آدھی بات لے کے چل پڑتے تھے۔ دراصل مغرب میں بھی "جدیدیت" اسی طرح پیدا ہوئی ہے کہ روایتی علوم میں سے جو بات پسند آئی، سیاق و سباق چھوڑ کر آدھی تہائی لے لی، اور اس کی بنیاد پر اپنا ایک نیا فلسفہ، بلکہ ایک نیا دین گھڑ لیا۔ مگر غالبؔ روایتی معاشرے میں رہتے تھے اور روایت سے اتنے آزاد نہیں ہوئے تھے جتنا اُردو کے نقاد سمجھتے ہیں۔ یہ شعر تو بالکل روایت کے مطابق ہے، بلکہ درسی شعر ہے۔ شعر میں کہا یہ گیا ہے کہ ہستی کا ادراک خیال (بمعنی وہم) کے بغیر ممکن نہیں۔ مگر وہم نے عقلِ سلیم کی نگرانی سے آزاد ہو کر محسوسات کی خاص خاص صورتوں میں سے جو معنی دریافت کئے اُنہیں

کو آخری حقیقت سمجھ لیا، اور حقیقت الحقائق سے غافل ہوگیا۔ اس طرح وہم نے ایک جال تیار کر دیا جس میں پھنس کر آدمی عالمِ خلق ہی کو ساری حقیقت سمجھ بیٹھا، اور خالق کو بھول گیا۔ اسی غفلت کی وجہ سے ہستی فریب بن گئی، ورنہ قرآن شریف کے ارشاد کے بموجب معرفت کا ذریعہ بھی بن سکتی تھی۔ "دامِ خیال" کی ترکیب غالب کی ایجاد نہیں، مگر اس تشبیہ میں بڑی بلاغت ہے۔ جال بہت سے پھندوں کے جڑنے سے بنتا ہے، اس لئے عالمِ کثرت کی نشانی ہوا۔ اب شعر کا مطلب یہ ہوا کہ آدمی کثرت میں اُلجھ کر وحدت کو بھول جائے تو مارا گیا۔ اس طرح دوسرے تمام علوم و فنون کے ساتھ موسیقی بھی جال اور فریب بن سکتی ہے۔ راگ کا حسن آدمی کو محسوسات کا قیدی بنا دے تو ہلاکت ہے۔ خیر، اب دوسرا شعر دیکھیے۔

یہ توہم کا کارخانہ ہے ؎ یہاں وہی ہے جو اعتبار کیا

اس شعر کا یہ مطلب نہیں لینا چاہئے کہ ہر خیال بے بنیاد ہے، اس لئے انسان یا کائنات کی ہستی بے حقیقت ہے۔ اور نہ یہ مطلب کہ ہر خیال درست ہے، اس لئے ہر آدمی کے لئے حقیقت وہی ہے جو اُس کے خیال میں آئے۔ میرؔ تو وہم کے منفی اور مثبت دونوں پہلو بیان کر رہے ہیں۔ دُنیا توہم کا کارخانہ تو ضرور ہے، کیونکہ وہم کے بغیر اس کا ادراک ممکن ہی نہیں۔ مگر "جو اعتبار کیا" یعنی وہم نے محسوسات میں سے جو معنی اخذ کئے، اگر وہ محض ایجادِ بندہ ہیں تو آدمی کے لئے ہستی فریب بن جائے گی ــــ جیسا غالبؔ نے اپنے شعر میں کہا۔ لیکن اگر یہ معنی عقلِ سلیم اور وحی کے مطابق ہیں تو وہم کے ذریعے آدمی کے لئے معرفت کا راستہ کھل جائے گا۔ آپ پوچھیں گے کہ اگر شعر میں یہ اثباتی پہلو موجود ہے تو میرؔ نے صاف کیوں نہیں کہا، اور کچھ نہیں تو اشارہ ہی کر دیتے۔ جواب میں عرض ہے کہ یہی اس شعر کی بلاغت ہے۔ شعر میں جو مطالب پنہاں ہیں اُن کے دو درجے تو بیان ہو چکے، تیسرے درجے میں اثبات پھر نفی بن جاتا ہے۔ مگر اس نفی کا تعلق عام آدمیوں سے نہیں، بلکہ عارفین سے ہے، کیونکہ شعر میں اس حدیث کی ترجمانی ہو رہی ہے ــــ ما عرفناک حقّ معرفتک۔ کُنہِ ذات کی معرفت کسی کو حاصل نہیں ہو سکتی، حواسِ ظاہری و باطنی تو چھوڑیئے، لطائفِ ستّہ کے ذریعے بھی نہیں۔ چنانچہ اس شعر میں "وہم" کا لفظ لطائفِ ستّہ پر بھی دلالت کرتا ہے، اور پوری جامعیت کے ساتھ استعمال ہوا ہے۔ چونکہ معرفت کا یہ درجہ حاصل ہونا ممکن ہی نہیں، اس لئے عارف پر ایک قسم کی یاس اور قبض کی کیفیت طاری ہوتی ہے۔ یہی حال اس شعر میں ظاہر ہوا ہے۔ لیکن اس نفی میں پھر ایک اور اثبات ہے۔ بلکہ یوں کہئے کہ یہی قبض اصل میں بسط ہے۔ حضرت ابوبکر رضی اللہ تعالےٰ عنہ نے معرفت کی حقیقت کچھ ان الفاظ میں بیان کی ہے کہ ادراک کا یہ بات جان لینا کہ ادراکِ معرفت سے عاجز ہے۔ میرؔ کے شعر میں قبض اور حیرتِ محمودہ کی کیفیت زیادہ جھلکتی ہے۔ لیکن میرؔ دردؔ نے قبض اور بسط کو بڑی خوبصورتی سے یک جان کر دیا ہے۔

آخر الامر آہ کیا ہو گا ؎ کچھ تمہارے بھی دھیان پڑتی ہے

یہ بات ملحوظِ خاطر رہے کہ اس شعر میں "دھیان" کا لفظ "خیال" اور "وہم" کے مترادف ہے۔ علاوہ ازیں، ہندوؤں کے یہاں یہ سلوک کی ایک اصطلاح بھی ہے۔ اس بحث سے یہ نتیجہ نکلا کہ خیال اور وہم بے حقیقت نہیں، بلکہ ان کے بغیر انسان کا گزارہ نہیں ہو سکتا۔ راہِ سلوک کی منازل بھی انہیں کی مدد سے طے ہوتی ہیں اور جب یہ الفاظ لطائفِ ستّہ پر دلالت کرتے ہیں تو ان کا تعلق معرفت کے اعلیٰ ترین مدارج سے بھی ہوتا ہے۔ مگر کُنہِ ذات کے مقابلے میں یہ اور سب چیزیں ہیچ ہیں ــــ یعنی عام محاورے

کے مطابق وہم وگمان ہیں۔ موسیقی کی اصطلاح "خیال" میں اس بات کی طرف اشارہ بھی آگیا۔ اوّل تو موسیقی کے ذریعے معرفتِ تامّہ ممکن نہیں۔ بفرضِ محال ہو بھی تو جو کچھ ادراک حاصل کرے گا وہ بس خیال ہی خیال، یا وہم وگمان ہوگا۔ یہاں سے ایک اور مسئلہ بھی حل ہوا۔ اُوپر کہا گیا کہ منتہی کے لیے موسیقی بے کار ہے۔ مگر سوال یہ اُٹھتا ہے کہ پھر بعض مشائخ نے اپنے لئے سماع کو کیوں جاری رکھا۔ تو جواب یہ ہے کہ اس میں اپنی عاجزی اور اپنے ہیچ ہونے کا اظہار ہے، اور فنائے نفس پر دلالت کرتا ہے۔ دوسرے الفاظ میں یوں کہیئے کہ سماع ان مشائخ کے باب میں صعود کی نہیں، بلکہ نزول کی نشانی ہے۔

لفظ "خیال" کے جو مطالب ہیں اُن کے دو درجے تو ہم نے دیکھ لیئے۔ ان دونوں کا تعلق زیادہ تر تو موسیقاروں سے تھا، اور ثانوی طور پر سننے والوں سے۔ تیسرے درجے میں جو مطلب ہے اُس کا تعلق سننے والوں سے براہِ راست ہے۔ منطقیوں کی ایک اصطلاح ہے "مخیلات" جو لفظ "خیال" ہی سے مشتق ہے۔ مخیلات وہ قضایا ہیں جو خیال میں آئیں اور اُن سے نفس میں نفرت یا رغبت، قبض یا بسط پیدا ہو۔ یہ قضایا چاہے جھوٹے ہوں چاہے سچے، مستمر ہوں یا غیر مستمر۔۔۔ مثلاً کڑوے شہد کے خیال سے انقباض اور نفرت پیدا ہوگی۔ یہاں اثر کا تعلق معنی سے ہے۔ لیکن اگر یہ جگہ کہیں کہ "یاقوتی شراب جوش کھا رہی ہے" تو نفس میں رغبت اور انبساط پیدا ہوگا۔ یہاں اثر کا تعلق الفاظ سے ہے۔ غرض، سوال اثر انگیزی کا ہے، اور انسانی جذبات کے حرکت میں آنے کا۔ چنانچہ ہر موسیقی کی طرح خیال کی گائکی کا ایک کام یہ بھی ہے کہ جذبات کو حرکت میں لائے۔ ہندوؤں کے یہاں جذبات کی باقاعدہ تقسیم کی گئی ہے، اور انھیں فنون کے مختلف اسالیب سے مطابقت دی گئی ہے۔ اس طرح نو رس قائم کیے گئے ہیں جن میں فن کے سارے بنیادی اسالیب آجاتے ہیں۔ یہ تو مجھے پتہ نہیں کہ ہندوؤں کی موسیقی میں نو کے نو رس کام میں لائے جاتے تھے یا نہیں۔ مگر اُستاد اُمراؤ بندو خاں سے معلوم ہوا کہ مسلمانوں نے دو یعنی شانت رس اور شرنگار رس کو زیادہ برتا ہے۔ شانت رس تو اس لیے کہ تصوف سے براہِ راست متعلق ہے۔ اور شرنگار رس دو وجہ سے۔ ایک تو عشقِ مجازی اور عشقِ حقیقی میں قریب کا رشتہ ہے۔ دوسرے یہ عام انسانی جذبات کا معاملہ ہے، اور اس میں تفریحی پہلو بھی زیادہ ہے۔ استاد نے یہ بھی بتایا کہ مسلمانوں کی موسیقی میں کرودھ رس یعنی حماسی رنگ بھی نسبتاً کم ہے، مگر یہ کمی تانوں کے زور شور سے پوری کر دی گئی ہے۔ پھر تان تلوار یا تان بان، یا کشتی اور ہونٹ سے لئے ہوتے داؤ پیچ اور پینتروں میں جنگ کا نقشہ آجاتا ہے۔

مطالب کا چوتھا درجہ ہے فنِ بلاغت کی اصطلاح کے اعتبار سے۔ اس کا لحاظ رکھنا یوں بھی ضروری ہے کہ گانے میں بول ہوتے ہیں، اور یہ شعر گوئی ہے۔ تو شعرا کے نزدیک خیال سے مُراد ہے ایسے لفظ کا استعمال جس میں دو معنی ہوں، ایک تو حقیقی، اور دوسرے مجازی۔ مُراد تو ہوں مجازی معنی، مگر حقیقی معنی کی طرف بھی گمان جائے۔ فنِ بلاغت میں حقیقت یا حقیقی معنی کا مطلب ہے وہ معنی جس کے لئے کوئی لفظ موضوع ہوا ہے۔ اور مجاز وہ کلمہ ہے جو اپنے اصل معنی میں نہیں، بلکہ کسی اور معنی میں استعمال ہو، اور ساتھ ہی کوئی قرینہ بھی قائم ہو جس سے معلوم ہو جائے کہ اصلی معنی مُراد نہیں۔ اچھا، شعرا کے نزدیک تخییل کے معنی بھی خیال اور ایہام کے معنی سے ملتے جُلتے ہیں۔ تخییل یہ ہے کہ لفظ دو معنوں میں استعمال ہو، سیاقِ عبارت میں ایک معنی تو تام ہوں، مگر دوسرے معنی کے لحاظ سے مراعات النظیر کی صنعت بھی پیدا کی جائے۔ لہٰذا گمان دوسرے معانی کی طرف جائے، مگر یہ دوسرے معنی سیاقِ عبارت میں تام نہ ہوں۔ اب ان تین صنائع میں فرق یہ ہے کہ ایہام

میں تو دونوں معنی تام ہوتے ہیں، ایک قریب اور دوسرا بعید، لیکن سیاق کی ترکیب میں بعید معنی مُراد ہوتے ہیں۔ خیال میں مجازی معنی مُراد ہوتے ہیں، مگر حقیقی معنی کی طرف بھی گمان جاتا ہے۔ تجنیس میں ایک ہی معنی تام ہوتے ہیں، لیکن مراعات النظیر کی وجہ سے گمان دوسرے معنی کی طرف جاتا ہے۔

مختصراً یہ کہ خیال ایک شعری صنعت ہے جس میں لفظ مجازی معنی میں استعمال ہوتا ہے، اور یہ معنی ضرب المثل کے اعتبار سے بھی ہو سکتے ہیں، لطیفہ آمیز بھی اور مجازِ مصطلح بھی ـــــ اب فنِ بلاغت کی روشنی میں خیال کی گائگی پر غور کیجیے۔ ایک راگ کے بول کچھ یوں ہیں۔ (سُنا ہے کہ یہ بول حضرت امیر خسرو رحمۃ اللہ علیہ کے ہیں۔ ممکن ہے لسانیات کی روشنی میں یا تحریری شہادت کی غیر موجودگی میں یہ بات غلط ہو۔)

"سب سکھین میں چُندر موری میلی، چُندر موری میلی
دیکھ ہنسیں سب نرناری ۔ ۔ ۔ ۔ ۔
اب کے بہار چُندر موری رنگ دے
خواجہ نظام الدین"

بظاہر الفاظ حقیقی معنی پر دلالت کرتے ہیں کہ ایک لڑکی کی شادی ہونے والی ہے، لیکن اس کے کپڑے میلے ہیں، اس لئے وہ پریشان ہے، اور اپنے کپڑے رنگوانا چاہتی ہے۔ لیکن حضرت خواجہ نظام الدین رحمۃ اللہ علیہ کا نام آنے سے یہ قرینہ قائم ہوا کہ حقیقی معنی مُراد نہیں۔ لیکن اگر سننے والے واقف کار ہیں تو انہیں یاد آ جائے گا کہ قرآن شریف میں آیا ہے ـــــ وَثِیَابَکَ فَطَھِّر (اپنے کپڑے صاف کرو) اور (اللہ تعالےٰ کا رنگنا)۔ صوفیہ نے کپڑے صاف کرنے کے اعتباری معنی لئے ہیں: تزکیۂ نفس اور تصفیۂ قلب۔ کے اعتباری معنی ہیں ظاہر و باطن میں احکامِ الٰہی کی ایسی اطاعت کرنا کہ یہ چیز عادت اور طبیعت بن جائے۔ اس مثال سے پتہ چلا کہ موسیقی کی اصطلاح "خیال" سے مُراد ہے مجازی بیان ـــــ یعنی فنِ بلاغت کی رُو سے۔

اور یہ بات کچھ بولوں تک محدود نہیں۔ کسی قسم کی بھی موسیقی ہو، آوازوں کے ذریعے حقیقت کے مختلف مراتب کی طرف اشارہ ضرور کرتی ہے۔ لہٰذا موسیقی بذاتِ خود مجاز بن گئی ـــــ یعنی بلاغت کی اصطلاح میں۔ "مجاز" کا لفظ ہمارے یہاں ایک اور سلسلے میں مشہور ہے۔ یعنی عشقِ مجازی کی ترکیب میں جس کے مقابل عشقِ حقیقی رکھا جاتا ہے۔ لیکن راگ میں سُروں اور آوازوں کے ذریعے چاہے عشقِ مجازی کا اظہار ہو رہا ہو چاہے عشقِ حقیقی کا، فنِ بلاغت کی رُو سے دونوں کو مجازی بیان یا مجاز کہیں گے۔ مثلاً اوپر جو بول نقل ہوئے اُن میں عشقِ حقیقی کا اظہار ہوا ہے مجاز کے طریقے سے۔ فرض کیجیے کہ اس راگ میں گانے والا تان تلوار لگا دے تو اس سے حقیقی معنی مُراد نہیں ہوں گے۔ یعنی یہ نہیں سمجھا جائے گا کہ واقعی میدانِ جنگ کا نقشہ کھینچا جا رہا ہے۔ بلکہ مجازی معنی لئے جائیں گے ـــــ یعنی تزکیۂ نفس کی جدوجہد میں نفس کا مقابلہ کیا جا رہا ہے۔ غرض، موسیقی بلاغت کی اصطلاح میں مجاز ٹھیری تو ٹھیک یہی معنی شعرا کے نزدیک لفظ "خیال" کے ہیں۔

اوپر منطق کی اصطلاح مخیلات کا ذکر ہوا جن کا تعلق جذبات کے حرکت میں آنے سے ہے۔ چونکہ ایک راگ کے بولوں کی تشریح صوفیہ کے اعتبار سے کی گئی، اس لئے بہتر ہے کہ نغمے کی اثر انگیزی کا حال بھی تصوف کے نقطۂ نظر سے دیکھا جائے۔ موسیقی بلاغت کی اصطلاح میں مجاز ہے۔ یعنی نغمے کے ذریعے ہمارا ذہن آوازوں کے حقیقی معنی (یعنی محسوسات) سے مجازی معنی (یعنی روحانی حقائق) کی طرف منتقل ہوتا ہے۔ یہ آوازیں مخیلات بھی ہیں، یعنی سُر ہمارے جذبات کو حرکت میں لاتے ہیں سُننے والے میں (عام اُردو محاورے کے مطابق) جذبہ، یعنی ذوق وشوق اور طلب پیدا ہوئی تو اللہ تعالےٰ کی طرف سے (اصطلاحی معنوں میں) جذبہ یا جاذبہ آتا ہے۔ اس کا ترجمہ یہ ہوا کہ اللہ تعالےٰ بندے کو اپنی طرف کھینچتا ہے۔ سچی طلب ہو تو قُرب میں زیادتی بطورِ فضل ہوتی ہے جیسا حضرت مولانا روم رحمتہ اللہ علیہ نے فرمایا، پانی تو پہلے سے ہی کی طرف جاتا ہے، اور چشمہ اُسی طرف کو بہتا ہے جدھر ڈھلان ہو، طلب پیدا ہونے سے رحمت کے چشمے کس طرح اُبلتے ہیں، اس کا بیان بھی خیالوں میں ہوا۔ مثلاً بہار کے راگ کے بولوں میں یہ فقرہ اکثر آتا ہے ——— "کیلی والے کو چھورا" اور یہ فقرہ عموماً پکار کے گایا جاتا ہے۔ اس کا قصّہ یہ ہے کہ جب نہ بجلی کے کنویں تھے نہ رہٹ تو کھیتوں میں پانی چرس، یعنی چمڑے کے بہت بڑے ڈول سے دیا جاتا تھا ڈول کنوئیں میں ڈال دیتے اور رسّے میں بیل جوت دیتے۔ کسان بیلوں کو ہانک کر ایک ڈھلان پر سے نیچے لے جاتا۔ اور چرس اُوپر آجاتا۔ چرس کا مُنہ بند رکھنے کے لئے ایک میخ یا کیلی اُڑس دیتے تھے۔ مینڈھ پر ایک لڑکا کھڑا ہوتا جس کا کام یہ تھا کہ چرس باہر آئے تو کیلی نکال دے۔ کسان نیچے پہنچ کر آواز لگاتا ——— "کیلی والے کو چھورا" لڑکے نے کیلی کھینچی اور پانی ڈھل ڈھل بہنا شروع ہوا۔ اگر بہار کے بیان میں کھیتوں کو پانی دینے کا ذکر آجائے تو بالکل مناسب ہے۔ لیکن یہ بات وہاں مہمل ہوجاتی ہے جہاں بارش کا نقشہ کھینچا جارہا ہے، اور سرگوں سے پانی برس رہا ہے کہ اچانک گانے والا پکارتا ہے "کیلی والے کو چھورا"۔ بارش میں کھیتوں کو پانی دینا تو لایعنی حرکت ہے۔ مولانا شبلی نے محاکات کو جو اُصول مقرر کئے ہیں اُن کی تو صریحاً خلاف ورزی ہے، اور ایشیائی شاعری کے رذائل میں شمار ہونے کے لائق ہے۔ لیکن بلاغت کی اصطلاح "مجاز" کی رُو سے دیکھیے تو بہت ہی موقع کی بات ہے۔ یہاں کھیتوں کو پانی نہیں دیا جارہا بلکہ اللہ تعالیٰ کی رحمتوں کا نزول بسط کی شکل میں ہورہا ہے، جس کا استعارہ پانی ہے ——— کیلی والا، یعنی قبض کو دُور کرنے والا خود اللہ تعالےٰ ہے جس کا ایک نام باسط ہے۔ اب رہا چھورا، یعنی لڑکا تو اس کا فی الحال یہ مطلب سمجھ میں آتا ہے۔ اسمائے الٰہی کا درجہ صفات سے بلند تر ہے اور صفات اسماء سے ہی نکلتی ہیں اور انھیں کو ظاہر کرتی ہیں۔ اسم باسط سے جو صفت نکلتی ہے، اور خصوصاً اس صفت سے جو فعل صدور میں آتا ہے اُسے بیٹا کہا گیا۔ اس میں گستاخی بھی نہیں، کیونکہ جب ایک چیز کو دوسری چیز سے تشبیہ جاتی ہے تو صرف ایک خاص جہت سے، نہ کہ تمام جہتوں سے۔ اس لئے یہ فقرہ از قبیلِ استعارہ ہوا۔ پھر چونکہ یہ فقرہ باغ اور سبزے کے مناسبات میں سے ہے، لہٰذا سیاقِ عبارت میں برمحل بھی ہوا۔ چونکہ فقرہ ندائیہ ہے، اور اس کا مفہوم دُعا کا ہے، اس لئے اگر اسے شطحیات میں شمار کریں تو بھی مضائقہ نہیں۔ گویا مجاز کے اسلوب میں یہ ایک فقرہ ہے جو وجد ومستی کے عالم میں سرزد ہوا۔

ہماری بحث اب ہمیں تصوف کے دائرے میں لے آئی۔ یہ لفظ "خیال" کے مطالب کا پانچواں درجہ ہے۔ ان حقائق کی

تشریح کا دعوے میرے لئے چھوٹا منہ بڑی بات ہوگی۔ لیکن سخن گسترانہ بات آ پڑی ہے، اس لئے چند اُصول جو کتابوں میں نظر آئے اُنھیں نقل کئے دیتا ہوں۔ بلکہ بعض چیزیں نقل بھی نہیں کروں گا، کیونکہ تصوّف کی کتابیں مغربی زبانوں میں دھڑا دھڑ اور اندھادھند ترجمہ ہو رہی ہیں، اور اب تو اُردو میں بھی سلسلہ شروع ہو گیا ہے۔ گلے میں جو آئیں وہ تانیں اڑاؤ کا زمانہ ہے اس لئے تصوّف کے پہلے اُصول، یعنی احتیاط پر عمل ضروری ہے۔ یہ عدمِ احتیاط ہی کا نتیجہ ہے کہ آر بری جیسے آدمی نے جنھیں لوگ اس زمانے کا سب سے بڑا مستشرق کہتے ہیں، عربی کی لغت کھولنے کی بھی زحمت گوارا نہ کی، اور حضرت شیخ اکبر رحمتہ اللہ علیہ کی تصنیفات میں سے "تخلیقی تخیل" برآمد کر لیا، اور اُوپر سے ہمارے یہاں بعض نوجوانوں نے اُن کے ہاتھ پر بیعت بھی کر لی۔

پھر صوفیہ کے یہاں "خیال" کا لفظ کئی معنوں میں استعمال ہوا ہے۔ ہم دیکھ چکے ہیں کہ فلسفیوں کے نزدیک خیال حسِ مشترک کا خزانہ دار ہے جو حواسِ ظاہری سے حاصل ہونے والی صورتوں کو جمع کرتا ہے، اور حافظہ وہم کا خزانہ دار ہے۔ اگر ان چار حواسِ باطنی کو ملا کر "خیال" کا نام دیں (جو عام محاورے کے مطابق بھی ہوگا) تو خیال وہ قوت ہوئی جو ذہن میں داخل ہونے والی صورتوں کی حفاظت کرتی ہے، اور انھیں دوبارہ شعور کے سامنے پیش بھی کرتی ہے۔ عام محاورے میں کہتے ہیں کہ "مجھے خیال آیا"۔ اس کا ایک مطلب یہ ہے کہ "مجھے یاد آیا"۔ ٹھیک یہی معنی صوفیہ کے یہاں "سماع" کے ہیں ——— "ماجرائے گزشتہ یاد دلانا"۔ اور یہی مُراد موسیقی کی اصطلاح "خیال" سے بھی ہوگی ——— ماجرائے گزشتہ ہے میثاقِ الست۔ یعنی اللہ تعالےٰ نے انسانوں کی ارواح سے دریافت فرمایا تھا ——— الستُ بربکم (کیا میں تمہارا رب نہیں ہوں؟) قالو ابلیٰ (انھوں نے جواب دیا کہ ہاں)۔ عالمِ ارواح میں آدمی نے جو عہد کیا تھا اُسے عالمِ محسوسات میں آکر بھول جاتا ہے۔ قُرب کی دو جہات ہیں۔ ایک تو اللہ تعالےٰ کا قُرب بندے سے ——— یہ تو ہر وقت حاصل ہے، کیونکہ اللہ تعالےٰ تو آدمی کی رگِ جان سے بھی زیادہ قریب ہے۔ دوسرے بندے کا قُرب اللہ تعالےٰ سے ——— اس پر غفلت کے پردے پڑ جاتے ہیں، اور دُنیا میں سلوک کے جتنے بھی طریقے ہیں اُن کا مقصد بس یہی ہے کہ غفلت کو دور کیا جائے، اور ماجرائے گزشتہ یعنی میثاقِ الست یاد دلایا جائے۔ اِسی لئے صوفیہ کی اصطلاح میں "سماع" کے دوسرے معنی ہیں مجلسِ اُنس۔ مجلس کی شرط اس لئے عائد کی گئی کہ صوفیہ میں سماع کے جو سخت قاعدے مقرر ہیں اُن کی طرف اشارہ ہو جائے۔ پھر اُنس بھی دو طرح کا ہے۔ ایک تو سالکین کا باہمی اُنس جس کے ذریعے ایک کا فیض دوسرے کو پہنچتا ہے، اور مجلس کو رشتۂ اُنس میں باندھنے والا ہے مُرشد۔ دوسرے بندے کا اُنس اللہ تعالےٰ سے۔ چونکہ اُنس کا درجہ شوق یا محبت سے بلند تر ہے، اس لئے یہ بھی ظاہر ہوا کہ سماع مبتدیوں کے لئے، بلکہ متوسطین کے لئے ہے۔ اب چونکہ سماع سے مُراد ہے الحان اور آوازوں کے ذریعہ نغمۂ الست سُننا، اس لئے سننے والوں کو بھی آزاد نہیں چھوڑا گیا، بلکہ سننے کا طریقہ بھی متعین کیا گیا ہے، اور وہ یہ ہے کہ سننے والا الفاظ سے معانی کی طرف جائے، آوازوں سے روحانیت کی طرف، الحان سے اعیان کی طرف، پھر ان سب کا صدور ذاتِ واحد سے دیکھے۔

"خیال" کا لفظ عام محاورے میں تمام حواسِ باطنی پر دلالت کرتا ہے۔ لہٰذا اس میں فکر بھی شامل ہو گئی۔ اُوپر بیان ہو چکا ہے کہ فلسفیوں کے نزدیک فکر سے مُراد ہے قوتِ متصرفہ کا معقولات میں حرکت کرنا، اور صوفیہ کی عام اصطلاح میں اس سے مراد ہے باطل سے حق کی طرف جانا۔ اس کی تصریح یوں کی گئی ہے کہ فکر سالک کی سیر کشفی کا نام ہے۔ (اندراہِ عنایت "کشف" کو ؎

(Vision) کا ترجمہ سمجھیے۔ کشف بمعنی کھُلنا صرف حواسِ ظاہری اور باطنی میں آنے والی صورتوں کا ہی نہیں، بلکہ ان معانی کا بھی ہوتا ہے جو ان دونوں قسم کے حواس کی گرفت میں نہیں آسکتے۔) سیرِ کشفی میں سالک کثرت اور تعینات سے (جو باطل اور معدوم ہیں) وحدتِ وجودِ مطلق کی طرف جاتا ہے۔ فکر کے مطالب کے اس سے آگے بھی دو درجے ہیں۔ ایک طرف تو فکر سے مُراد ہے ذاتِ کائنات کا نورِ وحدت کی شعاعوں میں محو ہو جانا جس طرح قطرہ پانی میں مل جاتا ہے۔ دوسری طرف فنا فی اللہ کے مقام تک پہنچنے کو بھی فکر کہتے ہیں۔

فلسفیوں نے تو پانچ حواسِ ظاہری اور پانچ باطنی مقرر کئے ہیں۔ مگر صوفیہ کے نزدیک قلب کے بھی پانچ حواس ہیں۔ ان کے اصطلاحی نام مختلف ہو سکتے ہیں۔ ایک طریقے سے نام یہ ہیں:- ۱ فؤاد ۲ عقل ۳ روح ۴ سِر ۵ خفی۔ کہا گیا ہے کہ دماغ سے (جو دس حواسِ ظاہری و باطنی کا مالک ہے) قلب کی طرف راستہ جاتا ہے۔ یہ راہ تزکیہ، تصفیہ اور تجلیہ کے ذریعے کھُلتی ہے۔ یہ بات حاصل ہو جائے تو آدمی چشمِ دل سے حق تعالےٰ کو دیکھتا ہے، اور گوشِ دل سے کلامِ ربانی سُنتا ہے۔ قلب کے انھیں حواسِ خمسہ کے وسیلے سے معرفت حاصل ہوتی ہے۔

یہ بحث سلوک کے مدارج اور روحانی مراتب کی ہے۔ اس لئے مجھ میں یہ سوال چھیڑنے کی استعداد نہیں کہ موسیقی کے ذریعے کس درجے تک پہنچا جا سکتا ہے۔ یہاں بولنے کا حق تو حضرت امیر خسرو رحمۃ اللہ علیہ یا حضرت خواجہ میر درد رحمۃ اللہ علیہ کو ہی پہنچتا ہے۔ یہ معارف تو صرف اس لئے نقل کئے گئے کہ موسیقی کی اصطلاح "خیال" پر بحث ہو رہی ہے، چنانچہ اس لفظ کے سارے اصطلاحی معنی نظر میں رہنے چاہئیں۔ البتہ حضرت خواجہ حافظ رحمۃ اللہ علیہ کا ایک شعر لکھے دیتا ہوں جو بعض دفعہ ترانہ گاتے ہوئے درمیان میں پڑھا جاتا ہے۔ یہ شعر کچھ کہہ دے تو کہہ دے۔

در نمازم خمِ ابروئے تو چوں یاد آمد ؎ حالتے رفت کہ محراب بفریاد آمد

اب "خیال" کے معنی ایک اور جہت سے دیکھیے۔ لُغت میں خیال سے مُراد وہ صورت ہے جو بیداری میں تصور کریں یا خواب میں دیکھیں۔ اسی اعتبار سے صوفیہ نے کہا ہے کہ خیال سارے عوالم، بلکہ وجود کی اصل ہے، اور اس میں معبود کے ظہور کا کمال پایا جاتا ہے۔ مطلب یہ ہوا کہ اگر خیال کی قوت نہ ہو تو ہم کسی طرح کے وجود کا ادراک کر ہی نہیں سکتے۔ اس لحاظ سے خیال وجود کی اصل ہو گیا، اور جہاں تک ہمارا تعلق ہے ظہور کا کمال بھی خیال ہی میں ملے گا۔ لیکن دوسری طرف خیال وہ صورت ہے جو خواب میں دیکھیں۔ چنانچہ نیند عالمِ خیال ہے۔ سارے عوالم کی اصل تو خیال ہے مگر خیال وہ صورت ہے جو خواب میں دیکھیں۔ اس سے یہ نتیجہ نکلا کہ عالم یا وجود جس طرح سے بھی ہمارے ادراک میں آئے ایک خواب ہے —— یعنی ادراک بھی نیند ہے۔ یہ مغربی انداز کی فلسفہ طرازی یا عجمیوں کی مُوشگافی نہیں، بلکہ یہ مضمون حدیث شریف سے ثابت ہے۔ جیسا کہ فرمایا —— (لوگ سو رہے ہیں، جب مریں گے تو جاگیں گے) اس زندگی میں جو خیال بھی ہمارے ادراک میں آئے وہ نیند اور غفلت ہے۔ حقائقِ اشیا موت کے بعد ظاہر ہوں گے، اور اصلِ اشیا حق تعالےٰ ہے۔ تو غفلت سے مُراد ہے اللہ تعالیٰ سے دُور ہونا۔ چنانچہ لوگ سو رہے ہیں۔ بیدار وہ ہے جو حاضر مع اللہ ہو۔ پھر نیند اور بیداری کے بھی درجے ہیں۔ غفلت جتنی زیادہ ہوگی، نیند بھی اتنی ہی گہری ہوگی۔ جتنا حضور ہوگا اتنی ہی بیداری ہوگی، مگر خیال سے چھُٹکارا پانا مشکل ہے

چنانچہ کہا گیا ہے کہ لوگ جس عالم میں بھی ہوں خیال کی قید میں گرفتار ہیں۔ دُنیا والے معاش یا معاد کے خیال میں قید ہیں، اور سو رہے ہیں، کیونکہ دونوں باتیں حق تعالےٰ سے غفلت ہیں۔ قبر میں اہلِ برزخ عذاب یا نعمت میں مشغول ہیں، لہٰذا وہ بھی سو رہے ہیں۔ مگر دُنیا والوں سے کم۔ اہلِ قیامت محاسبے میں مشغول ہیں، یہ بھی سو رہے ہیں، بلکہ اہلِ برزخ سے کم۔ علیٰ ہٰذا القیاس یہی حال دوزخ والوں اور جنّت والوں کا بھی ہے۔ جنّت والوں کی نیند ان سب میں ہلکی ہے۔ اصل بیداری تو اُن کی ہے جنہیں دیدار حاصل ہوگا۔ لیکن یہاں بھی فرق ہے۔ جس پر جتنی تجلّی ہوگی اُتنی ہی اُس کی بیداری ہوگی۔ بعض لوگوں کو اس دُنیا میں بھی جسم کی آنکھ سے نہیں، بلکہ دل کی آنکھ سے تجلّی نصیب ہو جاتی ہے۔ یہ لوگ بھی بیدار ہیں، یعنی اپنے اپنے درجے میں اور مراتب کے فرق کے ساتھ —— غرض یہ کہ سب عوام کے لوگ خیال میں قید ہیں اور سو رہے ہیں۔ اسی لئے سارے عوام پہ خیال کا حکم لگایا جاتا ہے۔

ایک بات از سرِ نو عرض کردوں۔ یہ تو میں نہیں بتا سکتا کہ موسیقی انسان کو حقائق کے کس درجے تک لے جا سکتی ہے مگر اس تشریح سے یہ چیز واضح ہوگئی کہ موسیقی کی اصطلاح "خیال" سے ہمارے صوفیائے کرام نے کیا مُراد لی ہے۔ اس اعتبار سے خیال کی گائکی کا کام یہ ہے کہ سننے والے کے اندر پہلے تو عالمِ محسوسات کا ادراک یا "خیال" پیدا کرے، اور پھر آگے سے اُٹھا کر منزل بہ منزل، درجہ بدرجہ حقیقت کے مختلف مراتب سے گزارے —— خدا جانے کہاں تک۔ یعنی خیال کا راگ ایک قسم کی سیر کشتی ہے جو سُننے والے کو نیند اور بیداری کی مختلف سیڑھیاں طے کراتی ہے۔ ظاہر ہے کہ ہر درجے کو ایک جہت سے نیند (یعنی "خیال") کہیں گے، اور دوسری جہت سے بیداری (یعنی دوسرے معنوں میں "خیال")۔ اسی بات کو اب ایک اور انداز سے بھی پیش کر سکتے ہیں۔ راگ سننے والے کو ادنیٰ خیال سے اعلیٰ تر خیال کی طرف منتقل کرتا چلا جاتا ہے، اور مطمحِ نظر یہ ہوتا ہے کہ خیال کی قید سے آزادی حاصل کی جائے۔ غرض، خیال کی گائکی کا مقصد یہ ٹھہرا کہ سننے والا ہر درجے کے خیال کو قبول کر کے اس کی گرفت سے آزاد ہو، اور اُوپر والے درجے کے خیال میں داخل ہو۔ یہ سلسلہ یوں ہی چلتا رہے یہاں تک کہ خیال ہی ختم ہو جائے۔ مگر یہاں تک پہنچنا موسیقی کے بس کا کام نہیں۔ اسلامی روایت ہی نہیں، ہندو روایت بھی یہی کہتی ہے، اور چینی روایت بھی۔ بہرحال اتنی بات صاف ہوگئی کہ صوفیہ کے یہاں خیال کی گائکی بھی مجاہدے کی ایک قسم ہے اور اس کا فریضہ ہے خیال کے ذریعے خیال کو ختم کرنا۔ چونکہ موسیقی میں اس کی اہلیت نہیں، اور پھر ہماری طریقت میں اس کے دوسرے اور بہتر ذرائع بھی میسّر ہیں، اس لئے فقہا نے تو خیر موسیقی کو ممنوع قرار دیا ہی، لیکن اسے سلوک کا لازمی ذریعہ تو کسی نے بھی نہیں سمجھا، اور صوفیہ میں سے بھی صرف بعض حضرات نے اس کی اجازت دی۔ اور اس درجے میں بھی کلیدی لفظ "اجازت" ہے، کیونکہ جن طریقوں میں سماع رائج ہے وہاں بھی مُرشد کی اجازت کے بغیر سماع جائز نہیں۔

صوفیہ میں یہ لفظ ایک اور طرح بھی استعمال ہوتا ہے۔ عالمِ مثال کو بھی خیال کہتے ہیں، اور یہ ایک برزخ ہے عالمِ اجسام اور عالمِ ارواح کے درمیان۔ چنانچہ موسیقی یا خیال کی گائکی اتنا روحانی فائدہ تو پہنچا بھی سکتی ہے کہ آدمی کو عالمِ اجسام سے نکال کر عالمِ مثال تک لے جائے۔ عالمِ مثال میں اٹک کے رہ جانے میں بہت سے خطرے ہیں، لیکن بنفسہٖ یہ بھی اپنی ایک عظمت رکھتا ہے۔ حضرت ابنِ عربی رحمۃ اللہ علیہ کے اعیانِ ثابتہ (جنہوں نے وجود کی بُو تک نہیں پائی)، فیثا غورث کے اعداد اور

افلاطون کے اعیان ایک دوسرے کے متوازی ہیں، فرق مراتب کا ہے، چنانچہ افلاطون کے اعیان کا تعلق عالم مثال سے ہے۔

پھر صوفیہ کے نزدیک خیال سے مراد خیال حق بھی ہے جو آدمی خواب یا بیداری میں دیکھے یا تصور کرے۔ یعنی خیال کے بغیر حق تعالےٰ سبحانہٗ کو جاننا ممکن ہی نہیں۔ اس طرح خیال کی گائگی کا سیدھا سادا مطلب یہ ہوگیا کہ یہ حق تعالےٰ کو جاننے کا ایک ذریعہ ہے (کسی درجے میں بھی ہو)۔ یہاں مزید تفصیل درکار ہے۔ چونکہ بعض دفعہ "خیال" اور "وہم" یہ دو لفظ مترادفات کے طور پر استعمال ہوتے ہیں، اس لئے وہم کے بارے میں صوفیہ کے چند معارف نقل کئے جاتے ہیں تاکہ وہم کے ذریعے حاصل ہونے والی فوزِ عظیم کی تشریح ہوجائے جس کا ذکر اُوپر آیا ہے۔ لیکن اس سے پہلے دو اصطلاحی الفاظ کی وضاحت ضروری ہے۔

فارسی اور اُردو شاعروں پر بحث کرتے ہوئے ہمارے نقّادوں نے عام طور سے لفظ "تقلید" کا مطلب بہت ہی غلط سمجھا ہے۔ یا تو اس کے وہ معنی لئے گئے ہیں جو مغرب میں آج کل رائج ہیں، لہٰذا اس کا شمار عیوب اور رذائل میں کیا گیا ہے۔ یا بہت دور گئے تو وہ معنی لئے جو فقہ کی اصطلاح میں مُراد ہیں، اور جہاں "تقلید" کا لفظ "اجتہاد" کے مقابل آتا ہے۔ لیکن صورتحال یہ ہے کہ اگر تقلید کو عام لغوی معنوں میں لیا جائے تو تقلید کے بغیر آدمی الف بے تک نہیں پڑھ سکتا، بلکہ اُسے روٹی بھی میسّر نہیں آسکتی۔ شریعت کے اعتبار سے دیکھیں تو تقلید کے بغیر مسلمان کا گزارہ ممکن نہیں۔ سُنّی چار اماموں میں سے کسی ایک امام کی تقلید کرتے ہیں۔ شیعہ اپنے اماموں کی تقلید کرتے ہیں۔ وہابی تک اپنے آپ کو حنبلی کہتے ہیں، اور بہر نوع اپنے کسی پیشوا کی تقلید میں اجتہاد کا دعوےٰ کرتے ہیں۔ غرض، شریعت کے میدان میں تو مسلمان تقلید چھوڑ کر مسلمان رہ نہیں سکتا۔ اجتہاد کے معنی اور اس کی حدود کیا ہیں، یہ الگ بحث ہے۔ البتہ صوفیائے کرام فرماتے ہیں کہ خالی تقلید سے کام نہیں چلتا تو ان کے یہاں یہ ایک اصطلاحی لفظ ہے، اور اس کے ایک خاص معنی ہیں۔ تصوّف میں تقلید اجتہاد کے مقابل نہیں رکھی جاتی، بلکہ تحقیق کے مقابل ——— اور اس لفظ کے بھی الگ معنی ہیں، مغربی طرز کی "ریسرچ" نہیں۔ صوفی بڑے سے بڑے درجے میں پہنچ جائے تو بھی شریعت سے آزاد نہیں ہوتا۔ آزادی چاہے گا تو صوفی نہ رہے گا۔ چنانچہ ہر صوفی شریعت کے معاملے میں پابند ہے کہ چاروں میں سے کسی ایک امام کی تقلید کرے۔ البتہ سلوک کے میدان میں ضروری ہے کہ سالک تقلید سے شروع ہو، اور بتدریج اس سے آگے چل کر تحقیق تک پہنچے۔ یعنی سلوک کی منازل اپنے آپ طے کرے۔ معرفت ایسی چیز ہے جو آدمی اپنے آپ ہی حاصل کرسکتا ہے، یہاں تقلید بے مقصد اور بے معنی ہو جاتی ہے سلوک کی منازل میں مُرشد کی نگرانی تو ضروری ہوتی ہے، لیکن تحقیق کے درجے میں پہنچ کر سالک مُرشد سے بھی آزاد ہوجاتا ہے۔ یہ تو ہوا عروجی سفر۔ لیکن نزول کے مرتبے میں سالک پھر مُرشد سے وابستہ ہوجاتا ہے۔ علاوہ ازیں سالک عروج میں کتنا ہی بلند کیوں نہ چلا جائے، اگر اسے کوئی ایسی معرفت حاصل ہوئی جس پر شریعت گواہی نہیں دیتی تو وہ باطل ہے، بلکہ اسے معرفت ہی نہیں کہہ سکتے۔ آں ری کورہی کی "ریسرچ" کچھ بھی کہے، شیخ اکبر رحمۃ اللہ علیہ تو یہی فرماتے ہیں، اور بار بار فرماتے ہیں۔ غرض، سلوک کے منازل طے کرتے ہوئے سالک تقلید کی مدد سے تقلید کو چھوڑ کر تحقیق کی راہ اختیار کرتا ہے۔ اور یہ مشہور مقولہ ہے کہ سلوک کے راستوں کی تعداد بھی اتنی ہی ہے جتنی آسمان اور زمین میں نفوس کی تعداد۔ مگر یہ سارے راستے صراطِ مستقیم اور قصد السبیل میں ہی مندرج ہیں، اس سے باہر نہیں، اس کی مثال یوں سمجھیے کہ ایک چوڑی سڑک پر بیسیوں آدمی چل رہے ہیں، کوئی اس طرف کوئی اُس طرف، کوئی بیچ میں، تقلید کوئی کسی کی نہیں کر رہا، لیکن چل رہے ہیں سب ایک ہی سڑک پر۔ تو سلوک میں تقلید

اور تحقیق بھی وہی معنی رکھتے ہیں جو یقین کے تین مشہور درجے یعنی علم الیقین، عین الیقین اور حق الیقین۔ اس تقسیم کی بنیاد بھی حدیث شریف پر ہے۔ پہلا درجہ اسلام کا ہے، یعنی عقائد اور احکامِ دین معلوم کر کے اُن پر عمل کرنا۔ سالک کے لئے اس میں مُرشد کے احکام بھی شامل ہوں گے۔ اس درجے کا زیادہ تعلق جسم سے ہے۔ تقلید کی یہ مضبوط بنیاد حاصل نہ ہو تو سالک کا وہی حال ہوگا ـــــ تا ثریا می رود دیوار کج۔ دوسرا درجہ ایمان کا ہے، اور اس کا تعلق ہے نفس سے، اور مطلب ہے عقائد اور احکام کو دل میں راسخ کرنا۔ یہاں سے تحقیق یعنی ذاتی مشاہدے اور معرفت کا کام شروع ہوتا ہے اور اس کی تکمیل ہوتی ہے درجۂ احسان میں جس کا تعلق رُوح سے ہے۔ حدیث شریف میں احسان کی تعریف یوں کی گئی ہے کہ آدمی اللہ تعالےٰ کی عبادت اس طرح کرے گویا اللہ تعالےٰ کو دیکھ رہا ہے، ورنہ یہ بات تو یاد ہی رکھے کہ اللہ تعالےٰ اُسے دیکھ رہا ہے۔ اس درجے کا نام صوفیہ نے تحقیق رکھا ہے۔ حق تعالےٰ کو دل کی آنکھ سے دیکھا جا سکتا ہے، اور اُس کا ظہور مختلف تعینات میں ہوتا ہے، لیکن ذاتِ حق کسی تعین میں محدود یا متقید نہیں، بلکہ وراء الوراء ثم "وراء الوراء" ہے۔ اس لئے محقق وہ ہے جو ان دونوں جہات کو بیک وقت جمع کر سکے، اور ہر تعین میں حق کا مشاہدہ کرے، لیکن اُس تعین کے تعین کے بغیر۔ آسان الفاظ میں یوں کہئے کہ اہلِ تحقیق یا اربابِ تحقیق وہ ہیں جو شریعت، طریقت اور حقیقت کے جامع ہوں۔ چونکہ حق تعالےٰ کی شانیں لامحدود اور لا انتہا ہیں، اس لئے ان حضرات کے درجے بھی مختلف ہوں گے۔ اسی طرح اہلِ تقلید کے درجے بھی شمار سے باہر ہوں گے۔ یہ ساری بدیہیات ہیں، لیکن چونکہ وہم پر بحث کرنی ہے، لہٰذا غلط فہمیوں سے بچنے کے لئے انھیں بیان کیا گیا۔

اچھا تو صوفیائے کرام نے فرمایا ہے کہ جس طرح فرشتوں میں سب سے طاقتور حضرت عزرائیل علیہ السلام ہیں، اسی طرح انسانی حواسِ ظاہری و باطنی میں سب سے طاقتور وہم ہے۔ یہ فکر، مصوّرہ، مدرکہ، عقل سب پر غالب آجاتا ہے۔ پھر تمام قوتوں میں سب سے تیز بھی یہی ہے۔ سب موجودات میں تصرّف کرتا ہے، اور پانی پر چلنا یا ہوا میں اُڑنا اسی کے ذریعے ہوتا ہے۔ جس نے وہم پر قبضہ پا لیا اسے وجودِ سفلی اور وجودِ علوی میں تصرّف کی طاقت حاصل ہوئی۔ لیکن جس پر سلطانِ وہم غالب آگیا وہ حیرت کے اندھیروں میں ڈوبا۔ اسی لئے حق تعالےٰ نے وہم کو پیدا کیا تو اسے قہر کا لباس پہنایا۔ یعنی حضرت عزرائیل علیہ السلام کی طرح وہم بھی جلال کا مظہر ہے۔ لیکن جلال دوسری جہت سے جمال بھی بن جاتا ہے۔ عزرائیل علیہ السلام آدمی کی رُوح قبض کرتے ہیں تو یہ صفتِ جلال ظاہر ہوئی، لیکن آدمی کو عالمِ ناسوت کی نیند سے جگا کر عالمِ برزخ کی بیداری میں پہنچاتے ہیں، تو یہ صفتِ جمال ظاہر ہوئی۔ اسی طرح وہم کے بھی دو پہلو ہیں۔ جیسا اُوپر نقل ہوا، خیال سے مُراد ہے خیالِ حق۔ اسی لئے کہا گیا کہ اللہ تعالےٰ نے وہم کو اپنا آئینہ بنایا ہے، اور عالم اسی کے ذریعے اللہ کی عبادت کرتا ہے۔ یعنی وہم کے مثبت عمل کے بغیر اسلام اور ایمان کے درجوں میں بھی داخل ہونا ممکن نہیں۔ اب رہا تیسرا درجہ احسان ـ تو سلوک بھی وہم کی مدد سے ہی شروع ہوتا ہے۔ چنانچہ کہا گیا کہ اللہ تعالیٰ اہلِ تقلید پر تجلّی کرتا ہے تو ان کے وہم میں۔ جیسا ہم نے اُوپر دکھایا ہے، تقلید کے بغیر تحقیق کا امکان تک پیدا نہیں ہوتا۔ اس لئے یہ بھی کہا گیا کہ وہم نُورِ الیقین ہے، اور تمکین کی اصل ہے۔ مُراد یہ ہے کہ وہم کی رنگا رنگی تلوین میں تو پھنسا دیتی ہے، لیکن آدمی تلوین سے نہ گزرے تو تمکین کیسے حاصل ہو گی، مگر یہاں ایک اور تفصیل ہے۔ عام طور سے تمکین کو تلوین سے افضل سمجھا جاتا ہے، اور ابن الوقت کو (یعنی جس کے احوال بدلتے رہتے ہوں) مرتبے میں ابو الوقت ـ سے (یعنی جو ایک مقام میں ٹھہر گیا ہو) اور

اپنے احوال خود بدل سکے) کمتر خیال کیا جاتا ہے۔ مگر حضرت ابن عربی رحمۃ اللہ علیہ نے تمکین سے آگے ایک اور تلوین دیکھی ہے، اور ابن الوقت کو اس معنی میں افضل سمجھا ہے کہ وہ اپنے آپ کو شیر خوار بچے کی طرح اللہ تعالےٰ کے ہاتھ میں چھوڑ دیتا ہے، جس حال میں چاہے رکھے۔ یہ مقامِ رضا ہے، اور بعض اکابر کی اصطلاح میں اس سے آگے کوئی مقام نہیں۔ یہاں پہنچ کر عارف کو جس قسم کی معرفت بھی حاصل ہو وہ اسے وہم و گمان ہی سمجھے گا۔ یہ تو ہوا صفتِ جمال کی رُو سے وہم کا بیان لیکن اگر صفتِ جلال اپنا رنگ دکھا رہی ہو، اور وہم آدمی پر اس طرح غالب آجائے کہ وہ شریعت سے آزاد ہونے لگے تو پھر وہم اُسے گمراہیوں میں ڈالتا ہے، اور نعوذُ باللہ کفر تک بھی پہنچا دیتا ہے۔ چنانچہ کہا گیا کہ اللہ تعالےٰ نے وہم کو دو حلّے عطا کئے ہیں۔ پہلا تو سبز نور کا ہے جس پر کبریتِ احمر سے لکھا ہے ــــ الرحمٰن عَلَّمَ القرآن، دوسرا طغیان کی سیاہی سے بنا ہے، اور اس پر قلمِ خذلان سے لکھا ہے۔

"خیال" کا لفظ ہی اس پر دلالت کرتا ہے کہ جن حضرات نے موسیقی کے فن میں یہ اصطلاح اختیار کی اُنھیں وہم کے ان دو پہلوؤں کا پورا شعور تھا۔ سلوک میں موسیقی سے جو مدد مل سکتی ہے اُس کا مفہوم بھی اس لفظ میں آگیا، اور جو خطرات پیدا ہوتے ہیں وہ بھی خوب ظاہر ہو گئے۔ سماع پر جو سخت پابندیاں لگائی گئی ہیں اُن کی حکمت بھی اس لفظ نے بتا دی۔ پھر یہ اشارہ بھی ہو گیا کہ تحقیق کے درجے تک پہنچنے کے لئے سالک کو خیال سے آزاد ہونا ضروری ہے، خیال سے مُراد ہے خیالِ حق، اور اللہ تعالےٰ کی عبادت وہم کے ذریعے ہوتی ہے، اور اہلِ تقلید کے لئے محلِ تجلّی وہم ہے۔ یہ سب درست۔ لیکن ہم جیسے عام آدمیوں کے وہم و خیال کا تو ذکر ہی کیا حضرت بایزید بسطامی رحمۃ اللہ علیہ نے فرمایا ہے کہ میں تیس۳۰ سال تک رُوح کو حق تعالےٰ سمجھ کر اُس کی عبادت کرتا رہا۔ اور حضرت جُنید بغدادی رحمۃ اللہ علیہ نے فرمایا کہ میں نے ستر ولیوں کو اللہ تعالےٰ کی عبادت وہم و خیال سے کرتے پایا۔ اس قول کی شرح میں کہا گیا ہے کہ یہ عوام کی نہیں بلکہ خواص کی بات ہے، اور اس عبادت سے مُراد ہے حقیقت الیقین کا مشاہدہ اور معائنہ بغیر تمکین و استقامت کے۔ حضرت مولانا رُوم رحمۃ اللہ علیہ کے نزدیک "نہایات الوصال" کی طرف جانے کی لازمی شرط ہی یہ ہے کہ "من زِ تن عریاں شدم اُو از خیال"۔ یعنی اعلیٰ روحانی مراتب کی بعض منزلیں تو وہ ہیں جہاں وہم اور خیال کے ذریعے پہنچتے ہیں، لیکن اس سے آگے خیال سے چھٹکارا پائے بغیر بڑھنا ممکن نہیں۔ یہ وہ مقام ہے جہاں موسیقی کا گزر نہیں۔ غنائے تام حاصل ہو گئی تو موسیقی جیسے سہاروں کی ضرورت بھی کیا ہے۔ تو جہاں خیال کا اثبات چاہیئے اور جہاں خیال کی نفی چاہیئے، دونوں درجوں کی طرف "خیال" کی اصطلاح نے اشارہ کر دیا۔ مطالب کی یہی جامعیت اُن حضرات کے مدِنظر تھی جنھوں نے ایک خاص قسم کی گائکی کا نام "خیال" رکھا۔ آپ نے ملاحظہ فرمایا کہ اس میں طریقت اور حقیقت کے ساتھ ساتھ شریعت کے پہلو سے بھی غفلت نہیں برتی گئی۔

یہ تو ہوئے لفظ "خیال" کے وہ مختلف مطالب جن کا رشتہ کسی نہ کسی طرح موسیقی سے جوڑا جا سکتا ہے۔ اب ایک معنی میں خالص مابعد الطبیعات کے لحاظ سے جن کا موسیقی سے دُور کا بھی تعلق نہیں۔ دراصل یہ مناسب بھی نہ تھا کہ یہاں ایسے رموز نقل کئے جائیں، کیونکہ بے فکری کا زمانہ ہے، کہے آم کی تو لوگ سُنتے ہیں جامن کی۔ خیر، لفظ کے مطالب کی تکمیل ہو جائے گی، اس لئے تشریح کے بغیر چند باتیں نقل کرتا ہوں۔ سب سے اُونچا مرتبہ جو فی الاصل مراتبِ وجود سے باہر ہے۔ درجۂ احدیت

کا ہے۔ اس سے مُراد ہے ذاتِ حق بغیر صفات و اسماء اور بغیر کسی تعیّن کے۔ ہندو اسے "نرگن" کہتے ہیں۔ پھر آتا ہے درجۂ وحدت۔ یہ تعیّن اوّل ہے۔ اصطلاح میں اسے حقیقتِ محمدی بھی کہتے ہیں۔ یہی اصل وجود ہے، اور حق تعالے کے ظہور کا کمال یہیں ہوتا ہے۔ اس لئے لفظاً و معناً نہیں، بلکہ محض تشبیہی رنگ میں اس درجے کو خیالِ اوّل بھی کہتے ہیں۔ غلط فہمی، گستاخی اور شرک سے بچنے کے لئے اس رمزی اصطلاح کا شمار بھی شطحیات میں کیجیے۔ پھر اسی رنگ میں یہ بھی کہا گیا ہے کہ اعیانِ ثابتہ حضرتِ علم سے حضرتِ خیال میں منعکس ہوتے ہیں، اور اسی کا نام ظہور فی الخارج ہے۔ چونکہ خارج اور داخل وغیرہ ساری اصطلاحیں بس انسانی ادراک سے مطابقت رکھتی ہیں، ورنہ کچھ بھی نہیں، اس لئے یہ بھی کہا گیا کہ عالم نے (یعنی اعیانِ ثابتہ) نے وجود کی بُو بھی نہیں سونگھی۔ ظاہر ہے کہ اس بحث کا موسیقی سے کوئی علاقہ نہیں۔ لیکن مولانا رُوم رحمۃ اللہ علیہ کے شعر کی اور وضاحت ہو گئی۔ "من زتن عُریاں شدم" سے مُراد ہے فنائے تام ـــ اس فنا کے ساتھ ساتھ وہ پردے بھی غائب ہوئے جو خیال نے سالک کے ادراک پر ڈال رکھے تھے۔ اسے بطورِ مجاز "اُس کا خیال سے عُریاں ہونا" کہا گیا۔ ایک مطلب تو یہ ہوا۔ اب دوسرا مطلب یہ نکلا کہ فنائے تام کے بعد سالک اس بات کا اہل ہوا کہ تعینات اور صفات و اسماء کو چھوڑ کر ذاتِ حق کا مراقبہ کر سکے۔ چونکہ یہ درجہ اپنی کوشش سے نہیں، بلکہ اللہ تعالے کی خاص رحمت اور فضل سے ہی ملتا ہے، اس لئے فضل و رحمت کا بیان بطورِ مجاز یوں ہوا کہ "وہ خیال سے عُریاں ہو گیا"۔ چونکہ بندے اور معبود کا وصل ناممکن ہے، اس لئے یہ بھی بطورِ مجاز ہے، اور "نہایات الوصال" سے مُراد ہے مُراقبۂ ذاتِ بحت - اس شعر کی وضاحت ہوئی تو یہ بات اور بھی صاف ہو گئی کہ اب وہ مقام آگیا جہاں پہنچنے سے پہلے ہی موسیقی کے پر جل جاتے ہیں۔ اور اس شعر کا مطلب بھی میں نے اپنی سمجھ کے مطابق لکھ دیا ہے۔ واللہ اعلم بالصواب۔

لفظ "خیال" کے جو اصطلاحی مطالب مجھے مل سکے وہ تو نقل ہو گئے۔ اب ایک بات رہ گئی جو خیال کی گائکی کے فن سے متعلق ہے۔ معاشرتی علوم کے مغربی ماہر سلسلۂ ارتقا میں موسیقی کو جہاں سے بھی برآمد کرتے ہوں، مشرق کی ساری تہذیبوں میں یہی سمجھا جاتا ہے کہ موسیقی کا رشتہ سب سے پہلے سلوک و معرفت سے ہے۔ دیکھا جائے تو بنیادی طور سے دنیا میں معرفت حاصل کرنے کے دو ہی طریقے رہے ہیں، اور معرفت کا سیدھا سادہ مطلب یہ ہے کہ بندہ حق تعالیٰ سے اپنا تعلق استوار کرے۔ اس کا ابتدائی طریقہ تو یہ تھا کہ حق تعالیٰ سے شروع کر کے نیچے کائنات کی طرف آئیں۔ ہندوؤں کی ایک اصطلاح میں اسے "برہم گیان" کہتے ہیں، اور چینیوں کی اصطلاح میں "آسمانی راستہ" اور ہمارے یہاں تنزیہی طریقہ۔ پھر سارے دین یہی بتاتے ہیں کہ زمانہ گزرتا گیا تو انسان کے قوائے روحانی میں انحلال آتا گیا، اور معرفت حاصل کرنے کے لئے نئے سہاروں کی ضرورت پڑی۔ چنانچہ اب ایک دوسرا طریقہ بھی رائج ہوا ـــ یعنی کائنات سے شروع کر کے حق تعالے کی طرف جائیں۔ یہ ہے تشبیہی طریقہ، اور چینیوں کی اصطلاح میں "زمینی راستہ"۔ ہندوؤں کے یہاں "بھکتی یوگ" اور "کرم یوگ" دونوں اسی میں شامل ہیں۔ ہندوؤں کی کتابیں کہتی ہیں کہ جب یہ دور شروع ہوا تو انسان کو سلوک میں مدد پہنچانے کی خاطر دیوتاؤں نے موسیقی اور رقص کے فن ایجاد کئے۔ اور زمانہ گزرا تو تنزیہی طریقہ یا سلوکِ علمی اور بھی مشکل ہوتا گیا۔ چینیوں نے گیارہویں صدی عیسوی میں "آسمانی راستہ" از سرِ نو اختیار کرنا چاہا، مگر کامیاب نہ ہوئے۔ ہندوؤں کے یہاں تو ویدوں کے بجائے پُران پہلے ہی مقبول ہو چکے تھے۔ تشبیہی طریقہ کس طرح جڑ پکڑ رہا تھا اس کی

بہترین شہادت یہ واقعہ ہے کہ دسویں صدی عیسوی سے دُنیا کی ہر دینی روایت میں "بھگتی یوگ" یا سلوکِ عشقی کا زور ہوا — اس میں مشرق کے ساتھ مغرب بھی شامل ہے۔ سولہویں صدی کے آخر میں تُلسی داس نے اپنی رامائن میں یہ بھی اعلان کر دیا کہ اب کل یگ کا وہ حصہ آچکا ہے جب برہم گیان ممکن ہی نہیں رہا، اور اب نجات رام نام جپنے میں منحصر ہے۔ (اس سے یہ بات بھی سمجھ میں آ جاتی ہے کہ تُلسی داس کے ہم عصر حضرت مجدد الف ثانی رحمتہ اللہ علیہ نے رحیم اور رام کو ایک کہنے کی اتنی سختی سے کیوں مخالفت فرمائی۔ یہ تعصب اور تنگ نظری نہ تھی، بلکہ اسلام کے ساتھ ساتھ ہندوؤں کے اصلی دین کی بھی حفاظت ہو رہی تھی) نظریاتی طور سے تو سلوک کے یہ دونوں طریقے آج بھی ہر دینی روایت میں موجود ہیں، لیکن عملی طور سے حال دوسرا ہے۔ اسلام ساتویں صدی عیسوی میں اللہ تعالٰے کی طرف سے ایسے وقت دُنیا میں آیا جب ساری دینی روایتوں میں سلوک کا پہلا طریقہ یا تو غائب ہو چکا تھا یا کمزور پڑ گیا تھا۔ اسلام نے قدیم طریقے کو ازسرِ نو زندہ کیا۔ قرآن شریف میں ارشاد ہوا ہے کہ اسلام دینِ حنیف یا دینِ ابراہیم علیہ السلام ہے۔ حدیث شریف میں بھی فرمایا گیا ہے کہ اب زمانہ وہیں واپس آگیا جہاں تخلیق کے دن تھا۔ اسلامی تصوف میں سلوک کے دونوں طریقوں سے کام لیا جاتا ہے، مگر یہاں بنیادی طریقہ تنزیہی اور علمی ہے۔ یہاں حق تعالٰے کو جاننے کی ابتدا "اللہ" کے نام سے ہوتی ہے جو صفات پر نہیں بلکہ مطلق ذات پر دلالت کرتا ہے۔ یعنی پہلے حق کو دیکھتے ہیں، اور خلق یا کائنات کو بعد میں۔ کلمۂ طیبہ لا الٰہ الا اللہ محمد رسول اللہ میں یہی حقیقت نمایاں ہے۔ پھر، ان دونوں طریقوں کے ساتھ بہت سی نشانیاں بھی وابستہ ہیں جنہیں آسانی سے پہچانا جا سکتا ہے۔ اس کی تفصیل میں ایک اور مضمون میں پیش کر چکا ہوں۔ مختصراً یہاں بھی عرض کئے دیتا ہوں، سمتوں کا تعین کرنے کے لئے مسلمان اپنا مُنہ قطب شمالی کی طرف رکھتے ہیں، کعبے کا طواف کرتے ہوئے دائیں ہاتھ سے بائیں ہاتھ کی طرف چلتے ہیں، اور عربی رسم الخط بھی دائیں ہاتھ سے بائیں ہاتھ کی طرف چلتا ہے۔ یہ سب تنزیہہ اور خالص توحید کی نشانیاں ہیں۔ اس کے برخلاف ہندو سمتوں کے تعین میں اپنا مُنہ مشرق کی طرف کرتے ہیں، مندروں کے طواف میں بائیں ہاتھ سے دائیں ہاتھ کی طرف چلتے ہیں، اور دیوناگری رسم الخط بھی بائیں طرف سے دائیں طرف چلتا ہے۔ یہ سب نشانیاں ہیں سلوک کے تشبیہی طریقے کی جس میں کائنات سے چل کر حق تعالٰے کی طرف جاتے ہیں۔ دونوں طریقوں کی آخری منزل تو وہی ایک ہے، یعنی معرفتِ حق۔ پھر تنزیہہ اور تشبیہہ ایک دوسرے سے الگ بھی نہیں، بلکہ ایک دوسرے کے ساتھ مربوط، اور ایک دوسرے میں مندرج ہیں، دین اور سلوک کی مختلف روایتوں میں امتیاز اس بات سے پیدا ہوتا ہے کہ غالب کون سی چیز ہے، تنزیہہ یا تشبیہ، اور سلوک کس نقطے سے شروع ہوتا ہے، ورنہ اسلام کی صفت ہی اس کی جامعیت ہے۔ سارے بنیادی حقائق اپنے کمال کے ساتھ یہاں موجود ہیں، اور ان کا ادراک حاصل کرنے کے سارے بنیادی طریقے بھی۔ قرآن شریف میں ارشاد ہوا ہے — اکملت لکم دینکم۔ رسول اللہ صلی اللہ علیہ وسلم نے فرمایا ہے کہ مجھے جوامع الکلم اور مکارم الاخلاق عطا ہوئے ہیں — پہلے فقرے میں سارے حقائق آگئے، دوسرے میں سارے طریقے۔ مگر اسلام میں حقائق کے لحاظ سے غالب ہے تنزیہہ، اور طریقوں کے لحاظ سے سلوکِ علمی۔ چنانچہ مسلمان تشبیہی طریقہ اختیار کریں تو بھی اس میں تنزیہہ کا رنگ صاف ظاہر ہوگا۔

موسیقی کیسی بھی ہو، بہر حال ہے تشبیہی طریقے میں داخل۔ مگر مسلمان موسیقی سے کام لیں تو ہم نے جو اصول مقرر کیا اس کے مطابق یہاں بھی تنزیہہ کا رنگ نمایاں ہونا چاہیئے۔ مُہر پہلے ایجاد ہوا یا خیال، اُن کا مُوجد کون تھا، اور یہ ایجادیں کس زمانے میں ہوئیں

ان تاریخی معاملات سے ہمیں سروکار نہیں۔ عام طور سے مشہور بات یہی ہے کہ دُھرپد ہندوؤں کی موسیقی ہے، اور خیال مسلمانوں کی۔ مسلمانوں نے اور کچھ نہ کیا ہوگا تو "خیال" کا نام تو اس گائکی پر انھوں نے ہی چپکایا ہوگا۔ مجھ جیسے لوگ بھی جو موسیقی کا علم رکھتے ہوں نہ ذوق، دونوں میں اتنا فرق تو محسوس کر ہی سکتے ہیں، خود نہ سہی تو کسی کے بتانے سے ہی سہی کہ دُھرپد میں تانیں نہیں ہوتیں، اور خیال کا پورا کاروبار ہی تانوں پر موقوف ہے۔ یعنی دُھرپد میں آواز زمین پر پھیلتی ہے، اور خیال میں اُوپر آسمان کی طرف اُٹھتی ہے یا یوں کہیئے کہ دُھرپد میں آواز کی حرکت اُفقی ہوتی ہے اور خیال میں عمودی۔ جس طرح مسجد کی مینار زمین سے آسمان کی طرف چڑھتی ہے، اسی طرح خیال میں آواز بھی اسی رُخ پر جاتی ہے۔ دُھرپد میں آواز جو کچھ ڈھونڈتی ہے زمین پر ڈھونڈتی ہے۔ خیال میں آواز بے قرار ہو کر ایک دم سے زمین کو چھوڑتی ہے اور آسمان کی طرف لپکتی ہے۔ یہ دو قسم کی حرکتیں دو نشانیاں ہیں۔ دُھرپد میں آواز کی حرکت تشبیہی طریقے پر دلالت کرتی ہے، اور خیال میں تنزیہی طریقے پر۔ بعض تاریخ داں بتاتے ہیں کہ خیال تیرھویں صدی کے آخر میں یا چودھویں صدی میں ایجاد ہوا، اور دُھرپد اس کے بعد پندرھویں صدی میں گوالیار کے کسی راجہ کے دربار میں ایجاد ہوا۔ تاریخ کے معاملات تاریخ والے جانیں، لیکن اگر یہ بات ٹھیک ہے تو زمانے کی تبدیلی کے ساتھ سلوک کے طریقوں کی تبدیلی کے بارے میں اُوپر جو عرض کیا گیا اس کی تصدیق بھی ہو گئی۔ چودھویں صدی میں مسلمانوں نے ایک ایسی موسیقی کی داغ بیل ڈال دی جس میں تنزیہہ کا رنگ صاف کھلتا ہو۔ پندرھویں صدی تک آتے آتے ہندوؤں نے محسوس کیا کہ اب کل یگ کا وہ درجہ آ پہنچا کہ بس ایک تشبیہی طریقہ ہی چل سکتا ہے۔ چنانچہ اُن کی پرانی موسیقی جس شکل کی بھی رہی ہو، اب انھوں نے اس میں تبدیلیاں کر کے دُھرپد کی گائکی نکالی جس میں تشبیہ کا رنگ غالب ہے۔ پھر سترھویں صدی آنے لگی تو تلسی داس نے فخریہ انداز میں تشبیہی طریقے کی افضلیت کا دو ٹوک اعلان کر ہی دیا۔ اب خیال کی مقبولیت بڑھنی شروع ہوئی، اور کہتے ہیں کہ اٹھارویں صدی میں خیال نے دُھرپد کو بالکل ہی شکست دے دی۔ اور اب تو یہ حال ہے کہ دُھرپد گانے والے اور سُننے والے بھی چند رہ گئے ہیں۔ یہاں ایک اور فرق دیکھیئے۔ سُنتے ہیں کہ عام طور سے دُھرپد میں حمد و ثنا کے مضامین ہوتے ہیں، لیکن جیسا ہم نے دیکھا، دُھرپد میں آواز کی حرکت تشبیہ پر دلالت کرتی ہے اس کے برخلاف عام طور سے خیال میں وہ مضامین ہوتے ہیں جنہیں محاورے میں عشقِ مجازی کہا جاتا ہے۔ لیکن خیال میں آواز کی حرکت تنزیہہ پر دلالت کرتی ہے۔ موسیقی چونکہ الفاظ کا نہیں بلکہ آوازوں کا ہی کھیل ہے، اس لئے کہہ سکتے ہیں کہ اگرچہ تنزیہہ اور تشبیہ دونوں چیزیں دونوں جگہ موجود ہیں، لیکن خیال نے دونوں کو جس کاملیت کے ساتھ جمع کیا ہے وہ دُھرپد میں حاصل نہیں، دُھرپد کا براہِ راست علاقہ سلوک سے ہے، لیکن عالمِ خلق میں گرفتاری بھی زیادہ ہے۔ خیال بظاہر تو عشقِ مجازی کی باتیں کرتا ہے، لیکن عالمِ خلق سے آزاد بھی جلدی اور آسانی سے ہوتا ہے۔ یہاں گرفتاری ہے تو حق کے ساتھ، باقی ہر تمان آزادی کا پروانہ ہے غالباً یہی راز ہے خیال کی مقبولیت کا۔ کیونکہ انسان کتنا ہی غفلت میں کیوں نہ پڑ جائے، اور اس کی فطرت پر کتنا ہی زنگ کیوں نہ لگ جائے، مگر کسے بھی گوشِ دل میں نغمۂ الست گونجتا رہتا ہے، اور قیامت کے دن وہ بھی یہی کہے گا کہ میں نے تو انکار نہیں کیا تھا، گو اُس دن کا اقرار کسی کام نہیں آئے گا۔

فن کے اعتبار سے دونوں قسم کی گائکی میں ایک اور فرق نکلتا ہے۔ کسی کتاب میں دیکھا تھا کہ دُھرپد پیٹ کا گانا ہے اور خیال سینے کا۔ میں نے اُستاد امراؤ بندو خاں سے رجوع کیا تو انھوں نے دونوں کی عملی آزمائش کے بعد کہا کہ ٹھیک ہے،

دُھرپد گانے میں آواز پیٹ کے اندر ہی اندر گھومتی ہے، اور خیال گانے میں آواز سینے کے اندر سے باہر نکلتی ہے، اسی لئے دُھرپد میں گمک کا استعمال زیادہ ہے اور خیال میں تانوں کا۔ اس فرق کی توجیہ بھی سلوک کے طریقوں کے لحاظ سے ہوتی ہے۔ انسان کے جسم میں چھ علاقتی مرکز مانے گئے ہیں جو نیچے سے چل کر سر کی چوٹی تک جاتے ہیں۔ تصوف کی اصطلاح میں ان کے نام ہیں —— نفس، قلب، رُوح، سِر، خفی اور اخفیٰ۔ ان سب کو ملا کر لطائفِ ستہ کہتے ہیں۔ سلوک کے دوران میں سالک ان لطائف کی سیر کرتا ہے، یعنی مختلف مراتب کے حقائق سے آگاہی حاصل کرتا ہے۔ قدیم زمانے میں ہندوؤں کے یہاں ان لطائف کی سیر کرائی جاتی تھی یا نہیں، یہ تو مجھے معلوم نہیں۔ البتہ سلوک کا وہ خاص طریقہ جسے تنتر کہتے ہیں اسی پر مبنی ہے۔ کہتے ہیں کہ یہ طریقہ کل یگ سے خاص مناسبت رکھتا ہے، اور اسی دور کے لئے پیدا کیا گیا ہے۔ چونکہ مغرب میں آج کل اس کا بھی فیشن ہے اور دانش وری کی شرائط میں بھی داخل ہے کہ آدمی اس کا نام تو لے ہی سکے، لہٰذا بعض قارئین اس معاملے میں مجھ سے زیادہ واقف کار ہوں گے۔ تنتر میں ان چھ لطائف کو چکر یا پدم (یعنی کنول) کہتے ہیں۔ خالص تنتری طریقہ یا سلوکِ علمی ہندوؤں میں ابھی تک استعمال ہوتا ہے یا نہیں، اس کے بارے میں میری معلومات ناقص ہیں۔ بہر حال فی زمانہ غالب یہی طریقہ ہے، یعنی لطائف کی سیر جس کے ذریعے برہمانڈ (یعنی خزانۂ فیضانِ غیبی) سے نسبت قائم ہوتی ہے۔ جہاں تک مجھے معلوم ہے، ہندوؤں کے مروّجہ طریقے میں یہ سیر ہمیشہ لطیفۂ نفس سے شروع ہوتی ہے جو زیرِ ناف ہے (بلکہ چکروں کی ایک تقسیم کے لحاظ سے تو اس کے نیچے بھی دو اور لطائف ہیں) لطیفۂ نفس سے شروع کرنے کا طریقہ مسلمانوں میں بھی ملتا ہے حضرت مجدد الف ثانی رحمتہ اللہ علیہ سے پہلے نقش بندیہ میں اکثر اسی پر عمل تھا۔ لیکن اس میں بڑے خطرات لاحق ہیں۔ بات یہ ہے کہ ہر لطیفے کی سیر سے چند فائدے مرتب ہوتے ہیں، نہ صرف روحانی بلکہ جسمانی بھی۔ خصوصاً لطیفۂ نفس، یا اگر اس سے نیچے بھی کوئی لطیفہ مانا جائے تو اس کی سیر کا جسمانی فائدہ فوراً نظر آتا ہے۔ چونکہ ہر لطیفے کے ساتھ چند خاص قسم کے امکانات وابستہ ہیں، اس لئے اگر انھیں نشو ونما کا موقع دیا جائے تو ایسے نتائج بالکل ناگزیر ہیں۔ پھر ایسے نتائج کے مثبت پہلو بھی ہوتے ہیں اور منفی بھی —— مثلاً لطیفۂ نفس کی سیر میں شہوانی قوتیں بھی حرکت میں آتی ہیں۔ یہ قوتیں بنفسہٖ بُری نہیں، کیونکہ یہ بھی اللہ تعالیٰ کا ایک انعام ہے، ان قوتوں کو عبادت اور ریاضت کے کام میں بھی لگایا جا سکتا ہے۔ لیکن اگر انھیں فطرت کے بجائے طبیعت کے راستے پر آزاد چھوڑ دیا جائے تو آدمی کو بندۂ نفس بھی بنا دیتی ہیں۔ چنانچہ لطیفۂ نفس کی سیر میں ایسی ترغیبات پیدا ہوتی ہیں جن کے سامنے آدمی بے قابو ہو جاتا ہے۔ خدانخواستہ مجھے ہندوؤں کے علوم کی تنقیص منظور نہیں۔ حضرت مجدد الف ثانی رحمتہ اللہ علیہ کو بعض لوگ متعصب کہتے ہیں، مگر انھوں نے بھی فرمایا ہے کہ ہندوستان میں بھی انبیا ہوئے ہیں، اور ہندوؤں کے علوم میں جو باتیں درست ہیں اُن میں انوارِ نبوت موجود ہیں۔ مگر خود ہندوؤں کی کتابیں کہتی ہیں کہ کل یگ میں روحانی حقائق کو مسخ کیا جائے گا، اور ایک زمانہ ایسا بھی آئے گا کہ معرفت کے سارے طریقے بے فیض ہو کر رہ جائیں گے۔ چنانچہ ہم سو ڈیڑھ سو سال سے دیکھ رہے ہیں کہ مستشرق ہندوؤں کے علوم کو جس طرح چاہیں بگاڑتے ہیں، لیکن دو چار پُرانے خیال کے بزرگوں کے سوا عام طور سے ہندو احتجاج نہیں کرتے۔ اس کے برخلاف مسلمانوں میں مستشرقین کے خلاف احتجاج کرنے والے بہت زیادہ ہیں، اور اُن کی باتیں قبول کرنے والے بہت ہی کم۔ ہندوؤں کی خاموشی سے فائدہ اٹھا کر اُن کے علوم کو مسخ کرنے میں سب سے پیش پیش تھیوسوفیکل

سوسائٹی والے رہے ہیں۔ ان لوگوں نے یوں تو ایک ادارہ صوبۂ بہار میں غالباً مظفر پور کے مقام پر تصوف کی کتابوں کے مسخ شدہ ترجمے شائع کرنے کی غرض سے بھی کھولا تھا، مگر آج اس ادارے یا ایسی کتابوں کا کوئی نام بھی نہیں جانتا۔ مگر دوسری طرف یوگ کو "یوگا" بنانے میں خاصے کامیاب ہو ہی گئے، اور لوگوں کے ذہن میں یہ بات بٹھا دی کہ سلوک کا مقصد ہے "پوشیدہ قوتوں" کا حصول۔ آج کل جو "کنڈالنی یوگا" اور (SERPENT POWER) کا فیشن چلا ہے وہ اسی قبیل سے ہے۔ یہی ہیں وہ خطرات جو لطیفۂ نفس کی سیر میں لازمی طور سے پیش آتے ہیں۔ تزکیۂ نفس کے اصول سے تو دنیا کی کوئی دینی روایت بھی خالی نہیں ہو سکتی۔ سنیاسیوں کی شکل سے تو بظاہر یہی معلوم ہوتا ہے کہ ہندوؤں کے سلوک میں اس اصول پر عمل بڑی تاکید کے ساتھ ہوتا ہے۔ لیکن ہر روایت یہ بھی مانتی ہے کہ تزکیۂ نفس بجائے خود کوئی چیز نہیں، بلکہ اگر سلوک کے اصل مقصد سے غفلت برتی جائے تو یہی تزکیۂ نفس گمراہی کا ذریعہ بنتا ہے، اور فضائل کے بجائے رذائل پیدا کرتا ہے۔ نفس کے مکائد سے بچنے میں مسلمانوں کو نسبتاً آسانی یہ رہتی ہے کہ اسلام میں اصل تنزیہہ ہے، اور اسمِ ذات، یعنی اللہ کا نام لئے بغیر آدمی عارف تو کجا مسلمان بھی نہیں بن سکتا۔ لہٰذا اسلام نے تزکیۂ نفس بھی سکھایا، اور نفس کے جائز حقوق ادا کرنے کی اجازت بھی دی، بلکہ اس پر ثواب ملنے کا بھی وعدہ سنایا۔ چنانچہ لطیفۂ نفس کی سیر میں مسلمان کے لئے سلوک کا اصل مقصد فراموش کرنے کی گنجائش نسبتاً کم ہے اور خطرات سے محفوظ رہنے کی آسانی بھی زیادہ ہے۔ پھر بھی خطرات سے مامون تو کوئی بھی نہیں رہ سکتا۔ اس لئے اسلامی تصوف میں زور تزکیۂ نفس پر نہیں، بلکہ اللہ تعالےٰ سے تعلق استوار کرنے پر ہمیشہ سے ہی رہا ہے، اور لطیفۂ نفس کے بجائے لطیفۂ قلب پر زیادہ توجہ دی گئی ہے۔ لطائف کی سیر کا طریقہ سلسلۂ نقشبندیہ میں زیادہ مقبول رہا ہے۔ لیکن چونکہ نقشبندیہ سلوک کا آغاز اسمِ ذات سے کرتے ہیں، اس لئے کہا جاتا ہے کہ یہاں ہدایت ہی میں نہایت مندرج ہے۔ اس پر بھی تلسی داس کے زمانے میں حضرت مجدد الف ثانی رحمۃ اللہ علیہ نے مزید احتیاط برتی، اور لطائف کی سیر کی ترتیب ہی بدل دی۔ پہلے سیر لطیفۂ نفس سے شروع ہوتی تھی، پھر درجہ بدرجہ اُوپر جاتے تھے۔ آپ نے یہ اصول مقرر کیا کہ لطیفۂ نفس کو شروع میں چھوڑ دیا جائے، اور سلوک کا آغاز لطیفۂ قلب سے ہو۔ یہاں سے چل کر درجہ بدرجہ اخفیٰ تک جائیں، اور جب سلوک مکمل ہو جائے تو آخر میں واپس آ کر لطیفۂ نفس کی سیر کریں۔ تکمیل کے بعد لطیفۂ نفس کے مثبت امکانات سے فائدہ بھی اُٹھا سکتے ہیں، اور منفی امکانات کے ضرر سے بھی آسانی کے ساتھ محفوظ رہ سکتے ہیں۔ کل یگ میں سالکین کو جو مسائل پیش آتے ہیں انھیں حضرت مجدد صاحب رحمۃ اللہ علیہ نے یوں حل کیا۔ ہماری اصطلاح میں یوں کہہ سکتے ہیں کہ الفِ ثانی کے مخصوص تعینات کے پیشِ نظر مجددِ وقت نے سلوک کے طریقے میں ضروری تبدیلیاں کیں۔

اسی تبدیلی کا عکس ہمیں موسیقی میں بھی نظر آتا ہے۔ لطیفۂ نفس کا مقام ہے زیرِ ناف، اور اس مقام کی نسبت ہے دُھرپد کی گائکی سے۔ لطیفۂ قلب کا مقام ہے سینے میں بائیں طرف۔ اس مقام کی نسبت ہے خیال کی گائکی سے۔ دُھرپد کی گائکی کا تعلق اپنے زمانے کے امتیازی خصائص کے ساتھ تھا۔ خیال کی گائکی کا تعلق ہمارے زمانے کے خصائص کے ساتھ ہے۔ تمام دینی روایتوں میں بس ایک اسلام نے دعوےٰ کیا ہے کہ یہ دین قیامت تک زندہ رہے گا۔ موسیقی کو یہ استحکام کہاں نصیب ہو سکتا ہے۔ پھر یہ بھی معلوم نہیں کہ موسیقی کو سلوک کے ایک ذریعے کے طور پر کب تک استعمال کیا جا سکے گا، کیونکہ ذرائع تو بدلتے رہتے ہیں۔ مثلاً حبسِ دم کے بارے میں ایک رائے یہ ہے

کہ یہ طریقہ مسلمانوں نے ہندوؤں سے لیا۔ بہر حال بیسویں صدی عیسوی کے شروع ہی میں تصوف کے مختلف سلسلے حبسِ دم کا طریقہ چھوڑنے لگے تھے۔ بعض اکابر نے فرمایا ہے کہ اب لوگوں کے جسم میں پہلی جیسی طاقت نہیں رہی، اس لئے یہ طریقہ خطرناک ہو گیا ہے۔ دوسرے اکابر نے صاف کہا ہے کہ اب تعینات بدل گئے ہیں، اس لئے حبسِ دم سے مدد نہیں مل سکتی۔ چنانچہ موسیقی کے بارے میں بھی نہیں کہہ سکتے کہ یہ ذریعہ کب تک کام دے گا۔ ہو سکتا ہے کہ اس کے ناکارہ ہو جانے کا زمانہ آ بھی چکا ہو۔ بہر صورت، جب تک موسیقی میں سلوک کا ذریعہ بننے کی اہمیت باقی ہے، یہ گائکی سینے کی ہی ہو گی، پیٹ کی نہیں، کیونکہ سلوک کا آغاز لطیفۂ قلب سے کرنے کا طریقہ اس دور سے ہی خاص مناسبت رکھتا ہے۔ پیٹ کی گائکی میں تو اب نقصان ہی نقصان رہ گیا ہے۔ مثال سامنے موجود ہے۔ پچھلے دس سال سے مغرب میں جو موسیقی (Pop Music) کے نام سے مقبول رہی ہے وہ پیٹ کا ہی گانا ہے، اور اس بات کا اعلان فخریہ انداز میں کیا جاتا ہے۔ امریکہ میں لڑکے ایک طرف تو یہ دعویٰ کرتے ہیں کہ اس موسیقی میں "روحانیت" زیادہ ہے، دوسری طرف خود اُن کے فخریہ اعلان کے مطابق انہیں مزا اس بات میں آتا ہے کہ گانا سنتے ہی پیٹ میں ایسا گھونسا لگے کہ ہوش و حواس غائب ہو جائیں۔ غرض، دنیا کے حالات ہی ایسے ہیں کہ پیٹ کا گانا چاہے ذریعۂ سلوک کے طور پر ہی ایجاد ہوا ہو، لیکن اس کا منفی پہلو زیادہ اُبھرے گا۔ چنانچہ کوئی تعجب کی بات نہیں کہ مغرب میں جنہیں کا شوق ہے انہیں کو یوگا اور کنڈلنی کا بھی شوق ہے، اور "گرو" کے خزانے بھی وہی بھرتے ہیں۔

نقش بندیہ سلوک اور خیال کی گائکی کا رشتہ تو میں نے جوڑ دیا۔ مگر یہاں ایک اعتراض وارد ہو سکتا ہے۔ مشہور تو یہ ہے کہ نقش بندیہ، اور خصوصاً مجددیہ طریقے میں سماع کی اجازت نہیں۔ پھر نقش بندیہ کا اثر موسیقی پر کیسے پڑ سکتا ہے؟ اوّل تو یہ بات ہے کہ تصوف کے سلسلے ایک دوسرے سے بالکل الگ نہیں، سلوک کے ذرائع ایسی چیز ہیں کہ ایک سلسلہ دوسرے سلسلے سے اخذ کر سکتا ہے۔ چنانچہ لطائف کی سیر کا طریقہ دوسرے سلسلوں میں بھی ملتا ہے۔ علاوہ ازیں، مجددیہ طریقے میں بھی بعض حضرات نے سماع کو جائز رکھا ہے، مثلاً خواجہ میر درد رحمۃ اللہ علیہ نے۔ پھر، دنیا کی ہر روایت میں یہ طریقہ کار استعمال ہوا ہے کہ سردارانِ طریقت جب یہ دیکھتے ہیں کہ زمانے کے تعینات کے لحاظ سے کوئی خاص فن یا صنعت یا ثانوی علم سلوک میں معاون ہو سکتا ہے تو خود اس میں حصہ لئے بغیر اس پر اثر انداز ہوتے ہیں، اور بعض دفعہ تو یہ پتہ ہی نہیں چلتا کہ یہ تبدیلیاں کیسے رُونما ہوئیں۔ یہی وجہ ہے کہ ازمنۂ وسطیٰ کی مغربی تہذیب آج خود مغرب والوں کے لئے ایک معمہ بن کر رہ گئی ہے۔ فنون کو چھوڑیئے، خود طریقت کے معاملات میں ہمارے یہاں سب سے اچھی مثال حضرت شاہ کلیم اللہ جہان آبادی رحمۃ اللہ کی ہے۔ انہوں نے سلوک کے طریقوں میں بعض اہم اضافے کئے اور ساتھ ہی کتابیں بھی لکھیں، لیکن ہر جگہ یہی فرمایا کہ "بعض بزرگوں" نے یہ دستور قائم کیا۔ غرض یہ ہے کہ بہت سے معاملات میں تحریری شہادتیں بھی مل جاتی ہیں، مگر کتاب پڑھنے سے پہلے کتاب پڑھنے کا طریقہ سیکھنا چاہیئے۔

یہ علم بھی اپنی جگہ دریاؤ ہے، تو مورخین کی تحقیق اُن سے کیا فیصلہ کرائے گی یہ وہ جانیں، مگر عام طور سے دیکھنے میں یہی آیا ہے کہ اٹھارویں صدی عیسوی میں نقش بندیہ سلسلے کے بزرگوں نے جس چیز کو آج کل کی اصطلاح میں "ثقافت" کہتے ہیں اُس پر خاص توجہ کی، اور نئے اسالیب پیدا کرنے میں رہنمائی یا معاونت کی۔ غلط ہو یا صحیح، زبان زدِ خلائق یہی ہے کہ ولی دکنی کو مجددیہ خاندان کے ایک بزرگ نے اُردو میں شعر کہنے کا حکم دیا تھا۔ شاہ عبداللطیف بھٹائی رحمۃ اللہ علیہ کے بارے میں بھی عام رائے یہی ہے کہ

نقش بندیہ سلسلے میں بیعت ہوئے تھے، یا اس سلسلے کے بزرگوں کی صحبت پائی تھی۔ بیدل رحمۃ اللہ علیہ کے بارے میں بھی یہی کہا جاتا ہے۔ اور ان دو حضرات کا شاعری کے علاوہ موسیقی سے بھی تعلق ہے۔ مختصراً یہ کہ اگر نقش بندیہ کا دوسرے سلسلوں پر بھی اثر پڑے، اور اس کے نتیجے میں موسیقی بھی اثر پذیر ہو تو یہ کوئی ان ہونی بات نہیں۔

کہا جاتا ہے کہ ہندوستان کی سلطنت چشتیہ سلسلے کو عطا کی گئی ہے۔ فی جملہ یہ بات ٹھیک ہے۔ لیکن سترھویں صدی سے نقش بندیہ کو عروج حاصل ہونا شروع ہوا، اور انیسویں صدی کے آخر تک اُن کا غلبہ رہا۔ اس کا آغاز جہانگیر کے زمانے میں ہوا، اور اٹھارویں صدی میں یہ سلسلہ دوسرے سلسلوں پر غالب آگیا۔ اس کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ اگرچہ بعد میں اکابرِ دیوبند نے ساری کمی پوری کر دی، لیکن پہلے چشتیہ میں کتابیں لکھنے کا عام رواج نہ تھا۔ اس کے برخلاف ہر ملک میں ہی نقش بندی بزرگوں میں سے بیشتر صاحبِ تصنیف ہوئے ہیں۔ خصوصاً حضرت مجدد صاحب رحمۃ اللہ علیہ میں شانِ علم کا ظہور ہوا تھا۔ اس لئے اُن کے سلسلے میں حضرت شاہ ولی اللہ رحمۃ اللہ علیہ اور اُن کے صاحب زادگان شریعت، طریقت، اور حقیقت سب کے مسلّم امام قرار پائے۔

دوسری طرف کہا جاتا ہے کہ خیال ایجاد تو ہو چکا تھا بہت پہلے، مگر اُس نے دُھرپد پر مکمل فتح حاصل کی محمد شاہ رنگیلے کے زمانے میں۔ یہ وہی زمانہ ہے جب دہلی میں نقش بندیہ سلسلہ اپنے عروج کو پہنچ چکا تھا۔ اگر لطائفِ ستہ کی سیر کے نقش بندیہ طریقے اور خیال کی گائکی میں رشتہ قائم کیا جائے تو یہ خالی گدّے بازی نہیں ہوگی۔

رہی یہ بات کہ خیال کی گائکی اور سلوک میں کوئی تعلق ہے بھی یا سرے سے ہے ہی نہیں، تو "جدید ترین" تحقیقات کے نتائج نمودار ہونے سے پہلے اسی مفروضے پر چلنا پڑے گا کہ تعلق ہے۔ پُرانی کتابوں کی تحریری شہادت آج کل کمزور پڑ گئی ہے، بہرحال "معدنِ موسیقی" ۱۸۵۶ء کے قریب لکھی گئی تھی اور اُس نے تو صاف اعلان کر دیا ہے کہ آدمی جب تک فنائے نفس حاصل نہ کر لے اچھا گانے والا بن ہی نہیں سکتا۔

خیر، جو بھی صورتِ حال ہو، قطعی نتائج مرتب کرنا میرا منصب نہیں۔ میرا مقصد تو صرف اتنا تھا کہ لفظ "خیال" کے مختلف معنی ایک جگہ جمع ہو جائیں۔ جتنی معلومات مجھے فراہم ہوئیں وہ سب ابتدائی باتیں ہیں۔ مگر میں اسلامی علوم کا مبتدی بھی نہیں۔ اپنی طرف سے میں نے پوری احتیاط برتی ہے کہ کتابوں سے جو کچھ نقل کروں پہلے تھوڑا بہت سمجھ لوں، اور درست نقل کروں۔ جو باتیں ٹھیک نقل ہوئیں، وہ محض اللہ تعالےٰ کے فضل سے ہوئیں۔ جو غلطیاں ہوئیں وہ میری طرف سے ہیں۔ جو حضرات اس مضمون پر سنجیدگی سے غور کرنا چاہیں وہ کسی مستند عالم سے تصدیق کر لیں تو بہتر ہوگا۔ اللہ تعالےٰ کے فضل سے اُمید ہے کہ اس مضمون کا کوئی مصرف نکل آئے گا۔ حدیث شریف میں ہمیں حکم دیا گیا ہے کہ پناہ مانگتے رہیں ایسے علم سے جو نفع نہ دے، ایسے دل سے جس میں خوف نہ ہو، ایسے نفس سے جو کبھی سیر نہ ہو، اور ایسی دُعا سے جو قبول نہ ہو۔ چنانچہ اسی پر مضمون ختم ہوتا ہے۔

اَللّٰھُمَّ اِنِّی اَعُوْذُ بِکَ مِنْ عِلْمٍ لَا یَنْفَعُ وَ مِنْ قَلْبٍ لَا یَخْشَعُ وَمِنْ نَفْسٍ لَا تَشْبَعُ وَ مِنْ دَعْوَۃٍ لَا یُسْتَجَابُ لَھَا۔ وَاللّٰہُ الْمُسْتَعَانُ۔

انسان اور آدمی اور ستارہ یا بادبان کے بعد

محمد حسن عسکری

کے نئے مضامین کا مجموعہ

وقت کی راگنی

زیرِ طبع

مکتبہ محراب پاک ٹی ہاؤس شارع قائداعظم لاہور

ترجمہ اور تلخیص
محمد حسن عسکری

چینی موسیقی

نظامِ کائنات کی ہم آہنگی کا اشارہ اور ذریعہ

از
پیئر گری زوں (Pierre Grison)

چین کی قدیم کتابوں میں موسیقی کا ذکر اس کثرت اور تفصیل سے آیا ہے کہ اس تہذیب میں موسیقی کی اہمیت اور معنویت کے بارے میں ذرا بھی شبہ نہیں رہتا، مثلاً "چے کنگ" (Che-King) کے چند شعر دیکھیے جن میں ایک طرف تو زرّیں دور کے نشاط کا بیان ہے اور دوسری طرف کائنات کی ہم آہنگی اور نغمگی کا ——

"آہ! یہ ڈھول، یہ گھنٹیاں، یہ نغمہ!
آہ! پی یونگ نشاط سے کیسا لبریز تھا!
چھپکلیوں کے ڈھول بج رہے تھے —— پونگ! پونگ!
اندھے موسیقار ایک دوسرے سے بازی لے جانے کی کوشش کر رہے تھے!"

یہ صرف محاکات نہیں، بلکہ رمزی انداز میں روایتی موسیقی کی گہری معنویت اور مقاصد کا بیان ہوا ہے، یہ محفلِ موسیقی باغِ عدل کی قسم کے ایک چمن میں منعقد ہوئی ہے جس کا نام "پی یونگ" ہے، اور جہاں موسیقی کی تعلیم دی جاتی ہے۔ یہ نام دو لفظوں سے مرکب ہے۔ "یونگ" کے معنی ہیں ہم آہنگی اور موافقت۔ "پی" سے مراد ہے چھلّے کی شکل کا Jade۔ [یہ ایک قیمتی پتھر ہے جس کی مختلف شکلوں سے چینی طریقت کے رموز وابستہ ہیں۔] اس چمن کی ہیئت اسی "پی" سے مشابہ ہے جس سے یہ مطلب نکلتا ہے کہ سلطنت کے مرکز میں اس مقام پر آسمان سے برکتیں نازل ہوتی ہیں۔ پھر یہ محفلِ موسیقی منعقد ہوئی ہے "منگ تانگ" کی تعمیر کے موقع پر —— یہ ایک مینار ہے جہاں رحمتوں کا ورود ہوتا ہے —— بلکہ یہ تشریح تو اس نام کا لفظی ترجمہ ہے —— اور یہ مینار واقع ہے ایک مرکزی محل "منگ تانگ" میں جو نور کا سرچشمہ ہے۔ علاوہ ازیں، ساز بجانے والے اندھے موسیقار ہیں جن کا رشتہ بصارت کی دنیا سے منقطع ہو چکا ہے۔ چنانچہ یہ موسیقار عالمِ مادی اور عالمِ روحانی کے درمیان وسیلے کا فریضہ انجام دینے کی صلاحیت بدرجۂ اتم رکھتے ہیں۔ ان اشعار میں جس خوشی کا اظہار ہوا ہے وہ گویا اس مقولے کا اثبات کرتی ہے جو "لی کی" (۲/۱۷ —— Li - Ki) میں بار بار دہرایا گیا ہے —— "یاؤ چے لاؤ یے" (یعنی موسیقی نشاط ہے) لطف یہ ہے کہ "یاؤ" کے معنی ہیں موسیقی، اور "لاؤ" کے معنی ہیں نشاط، مگر چینی رسم الخط میں دونوں ایک ہی طرح لکھے جاتے ہیں، البتہ تلفظ الگ الگ ہے۔ پھر اس تحریری شکل میں بھی وارفتگی کی شان ہے، اور تصویر کچھ یوں بنتی ہے جیسے لکڑی کی تپائی پر ڈھول اور گھنٹیوں کا

کاساز بنا رکھا ہو۔ چنانچہ اس تحریری شکل کے مطابق ساز اور اُس سے پیدا ہونے والا جذبہ دونوں یک جان و یک قالب بن جاتے ہیں، لیکن اصل میں تو یہ اظہار ہے ازلی سعادت کا۔

اب چینی موسیقی کی معنویت کے تین اہم ترین پہلو دیکھیے۔

۱۔ موسیقی کائنات میں ہم آہنگی پیدا کرتی ہے

پہلے تو موسیقی کی ابتدا کے بارے میں چند روایات پر غور فرمایئے۔ ایک قدیم کتاب میں شہنشاہ چوآین کا یہ مقولہ پیش کیا گیا ہے کہ "موسیقی آسمان اور زمین کا جوہر ہے"۔ [آسمان اور زمین چینی مابعد الطبیعات کی خاص اصطلاحیں ہیں، ہندوؤں کے یہاں اُن کے مترادف الفاظ ہیں نام اور روپ، یا پُرش اور پراکرتی۔ یونانی فلسفے کے اعتبار سے یہ Substance اور Essence ہوئے، اور ازمنۂ وسطیٰ کے مغربی فلسفیوں کی اصطلاح میں Form اور Matter مسلمان فلسفیوں کے یہاں صورت اور مادہ۔ مابعد الطبیعات کی رُو سے وحدت کے بعد یہ دُوئی کا پہلا درجہ ہے۔ یہاں دُوئی کا انگریزی ترجمہ duality کرنا چاہیئے، Dualism نہیں، کیونکہ ثنویت خالص فلسفیانہ تصور ہے جس کی مابعد الطبیعات میں کوئی گنجائش نہیں۔ مترجم۔] "لی کی" (۲/۱/۷) میں لکھا ہے کہ موسیقی "ظہور (تائی چے: عظیم آغاز) کی ابتدا کے ساتھ ہے"۔ اس قول کے دو مطلب ہو سکتے ہیں۔ ایک تو یہ کہ موسیقی کی قدامت کا تعین نہیں ہو سکتا۔ دوسرے یہ کہ خود ظہور موسیقی کے آہنگ کے ساتھ نمودار ہوا ہے۔ بعض پُرانے قصوں سے پتہ چلتا ہے کہ جب ظہور کا آغاز ہوا تو پہلے مگرمچھ نے اپنے پیٹ پر دُم مار مار کر ڈھول بجایا۔ موسیقی شاید اسی طرح شروع ہوئی ہو۔ "چانگ ہائی کنگ" کے مطابق موسیقی کے موجد آٹھ شخص تھے جن کا نظام کائنات اور نجوم کے عظیم اُستاد ہی تو یعنی سورج سے قریبی رشتہ تھا۔ ایک روایت یہ بھی ہے کہ موسیقی اور دوسرے فنونِ لطیفہ "زرد شہنشاہ" ہوانگ تی یا اُس کے نائب لنگ لُوآین نے ایجاد کیے۔ [چینیوں کے یہاں زرد رنگ کی معنویت جو بھی ہو، نقش بندیہ میں سے بعض نے لطیفۂ نفس کا رنگ زرد مانا ہے۔ ہو سکتا ہے کہ "زرد شہنشاہ" سے مُراد ہو تزکیۂ نفس اور تربیتِ نفس کا ماہر۔ مترجم] اس نائب نے کُواین لُون کے علاقے سے یعنی مرکزِ عالم میں جو پہاڑ ہے اُس کے پاس سے بانس جمع کیے جن سے بنیادی سُروں کی نلکیاں بنیں۔ "چو کِنگ" میں لکھا ہے کہ جب یاؤ کے بعد چوآین تخت نشین ہوا تو اُس نے فوراً ہی ان نلکیوں کے مستقل معیار قائم کیے۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ موسیقی کا علم بہت پہلے سے موجود تھا، اور اس میں تبدیلیاں بھی ہو چکی تھیں۔ ساتھ ہی ساتھ اُس نے ستاروں کی چال کے مشاہدے کے حساب سے اوزان اور پیمانوں میں بھی یکسانیت پیدا کی، اور رسوم کے قاعدے قانون بھی مرتب کیے۔ حالانکہ شہنشاہ ہوانگ تی نے ازلی مرکز کا ذکر تو بڑے اصرار کے ساتھ کیا ہے، لیکن اُس نے موسیقی میں جو ایجادات کیں دراصل اُن کا تعلق موسیقی کی نشو و نما کے دوسرے دور سے ہے، کیونکہ پُرانے قصوں کے بموجب مُنہ سے بجنے والا بانس کی نلکیوں کا ساز "چنگ" تو نیو کوا نے ایجاد کیا تھا، اور پانچ تاروں والا ساز "کین" اُس کی بیوی فو ہی آ نے۔

موسیقی کی اثر انگیزی کا جو حال بیان ہوا ہے اُس سے یہی نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ یہ فن باطنی معنویت اور فرائض کا حال

ہے۔ چینی علوم کا مشہور فرانسیسی عالم گرانے Granet کہتا ہے کہ چینی تحریر میں "کو ننگ" کا حرف جو قدیم گنیا کی نمائندگی کرتا ہے اور ساتھ ہی اُن کاموں کی بھی جو اس آلے کی مدد سے ہوتے ہیں، ایک طرف تو جادو سے متعلق فنون کی علامت ہے، اور دوسری طرف موسیقی کی۔ ایک بہت ہی "پیچیدہ" اور گنجلک رقص ہے "یو" جو اپنی ہیئت کے اعتبار سے کائنات کے ظہور میں آنے کی علامتوں میں شمار ہے۔ شاید اس رقص کا تعلق آسیب اتارنے کے عمل سے بھی ہے۔ لہذا اس میں باطنی معنویت تو ضرور ہونی چاہیئے۔ "یو" کی آواز سے بنیادی سُر نکلتا ہے، یعنی "کونگ" — دوسری طرف ہم دیکھتے ہیں کہ یہ ابتدائی سُر ہمیشہ مستقبل کا حال بتانے والے ایک آلے سے منسوب کیا جاتا ہے جس میں اُوپر نیچے دو تختے ہوتے ہیں، ایک آسمان کی علامت اور دوسرا زمین کی۔

موسیقی "آسمان اور زمین کا جوہر" بھی ہے اور اُن کے درمیان رشتہ قائم کرنے کا ذریعہ بھی۔ قدیم کتابوں کے بقول، موسیقی آسمان اور زمین کے باہمی اثر سے پیدا ہوتی ہے، اس کی عکاسی کرتی ہے، اس کی معاونت کرتی ہے، بلکہ اس کا بدل بھی بن جاتی ہے۔ "لی کی" (۲/۱،۱) میں لکھا ہے کہ موسیقی "آسمان اور زمین کو درست رکھنے والی ہے۔" اس فقرے کی تشریح میں کہا گیا ہے کہ "اس کے ذریعے اور اس کے وسیلے سے آسمان اور زمین کے انفاس دس ہزار موجودات کی قلب ماہیت کرتے ہیں"۔

اُوپر ایک چمن "پی یونگ" کا ذکر ہوا ہے جہاں محفل موسیقی منعقد ہوتی ہے، یہ چمن سلطنت کے مرکز کی علامت بھی ہے اور جنتِ ارضی کا نمونہ بھی۔ آسمانی برکتیں اس مقام پہ نازل ہوتی ہیں، اور درندے یہاں آزادی سے گھومتے پھرتے ہیں۔ پھر اس چمن کو مِنگ تانگ سے بھی نسبت دی جاتی ہے، یہ مرکزی عبادت گاہ ہے جہاں شہنشاہ زمین کے آہنگ کو آسمان کے آہنگ کے ساتھ ہم سُر لانے پر آمادہ کرتا ہے۔ [چینی روایت میں شہنشاہ کی معنویت کو سمجھنے کے لیے خلیفہ کا اسلامی تصور ذہن میں رکھیئے۔ یہ تصور ہندوؤں کے یہاں بھی ملتا ہے اور ازمنۂ وسطیٰ کے عیسائیوں کے یہاں بھی۔ مترجم] ایک دوسری کتاب "چیو لی" کہتی ہے کہ مرکزِ عالم میں آسمانی برکت موسیقی کے ذریعے اُترتی ہے۔ دوسری طرف زمین کی برکتیں بھی موسیقی کی مدد سے ہی ظاہر ہوتی ہیں۔ اس کی ایک مثال دیکھیئے۔ ہی این چے وہ جھیل ہے جہاں سے سورج طلوع ہوتا ہے، اور کھوکھلا "شہتوت" بھی نکلتے ہوئے سورج کی علامت ہے۔ چنانچہ کہا گیا ہے کہ جب اس جھیل سے منسوب رقص ہوتا اور ساتھ ہی کھوکھلے شہتوت والا ساز بجایا جاتا تو زمین کی تمام رُوحیں باہر آجاتیں، اور لوگ اُن کی زیارت اور تقدیس کا شرف حاصل کرتے۔ "چو کنگ" بھی یہی کہتی ہے کہ موسیقی کے فیض سے دیوتاؤں اور انسانوں میں ہم آہنگی قائم ہوتی ہے۔ "لی کی" (۳۰/۱،۱) میں لکھا ہے — "عظیم موسیقی آسمان اور زمین کی باہمی ہم آہنگی کا عکس پیش کرتی ہے۔ ہم آہنگی موجود ہو تو سو چیزوں میں سے ایک بھی ضائع نہیں ہوتی ... موسیقی ہم آہنگی پر فریفتہ ہے۔ موسیقی اُوپر سے آنے والی برکتوں کے ساتھ ساتھ چلتی ہے، اور اس طرح آسمان کی فرمانبرداری کرتی ہے ... یہی وجہ ہے کہ عظیم دانشمند موسیقی سے شغف رکھتے تھے اور ساز بجاتے تھے، اس طرح وہ آسمان کی مرضی کے مطابق عمل کرتے تھے۔" (آخری فقرے کا لفظی ترجمہ ہوگا — "آسمان کو جواب دیتے تھے۔")

رقص اور موسیقی ہی کے ذریعے شہنشاہ چواین نے وحشی قبائل کو رام کیا تھا۔ اُس کا موسیقی کا اُستاد کوئے ای کہتا ہے کہ جب میں اپنا ساز بجاتا ہوں تو سینکڑوں جانور آجاتے ہیں اور مل کر ناچنے لگتے ہیں۔ ("چو کنگ" - ۲۰۱) ایک روایت میں آیا ہے

کہ بالکل ابتدا میں جب سُروں کی نلکیاں ایجاد ہوئیں، اور اُن سے آواز نکلی تو ققنس (یا تیتر) کا جوڑا ناچنے لگا۔ کہتے ہیں کہ اسی سے زمانے میں بھی یہی ہوا۔ وہ کہتا ہے کہ جب لوراگ بجائے جاتے ہیں تو فونگ اور ہوانگ دونوں ققنس نمودار ہو کر خوشی سے جھومنے لگتے ہیں۔ (یہ جو کنگ - ۱۰۵) یہاں گرانے کی یہ بات بھی قابلِ غور ہے کہ اس موسیقار کو چونگ کی نے دریافت کیا تھا جو ہی ہو یعنی سورج کا نائب ہے۔ اُس کی بیوی جو سیاہ رنگ اور آئینے کی طرح چمک دار ہے غالباً چاند کے مترادف ہے۔ اس طرح موسیقی کا تعلق سورج اور چاند دونوں سے قائم ہو گیا، دوسری طرف یہ ققنس کا جوڑا خالص یانگ کی علامت ہے۔ [اُوپر آسمان اور زمین دو اصولوں کا ذکر ہوا ۔ خالص مابعدالطبیعات کی رُو سے یہ پہلی دُوئی ہے۔ اس سے نیچے اُتر کے جب کائنات کا درجہ آتا ہے تو یہی دو اصول یانگ اور ین کی شکل اختیار کرتے۔ ہندوؤں، یونانیوں، عیسائیوں اور مسلمان فلسفیوں کی جو اصطلاحات چینی تصورات کے مقابل پیش کی گئی ہیں وہ یہاں بھی کام دیں گی، لیکن اب ان کا اطلاق خالص مابعدالطبیعات کے درجے میں نہیں، بلکہ علمِ کائنات کے درجے میں ہو گا۔ کائنات کی ہر چیز میں یہ دو اصول یانگ اور ین کارفرما ہیں۔ یانگ کی حیثیت فاعلی ہے، ین کی مفعولی۔ مترجم]
پھر ایک طرف تو تیتروں سے بازو مناسبت رکھتے ہیں موسیقی کے اِس اُستاد کے ساز سے، اور دوسری طرف اُن کے بازوؤں کی پھڑپھڑاہٹ علامت ہے بادل گرجنے کی۔ شاید گرج اسی طرح پیدا ہوتی ہے۔ اس پھڑپھڑاہٹ سے پوری کائنات میں تلاطم برپا ہو جاتا ہے، اور یانگ سوتے سے اُٹھ کھڑا ہوتا ہے۔ روایتوں میں آیا ہے کہ ابتدا کے عالم میں جب ہوا کا زور ہوا، یعنی یانگ حد سے بڑھ گیا، تو اسے روکنے کے لئے پانچ تاروں کا ساز ایجاد ہوا۔ اِسی طرح پانی کی طغیانی، اور ین کی شدت اعتدال پر آئی دُنیا کے منظم ہونے کے رقص کے ذریعے۔ اس سے یہ نتیجہ نکلا کہ موسیقی کا فریضہ ہے ان دو متقابل اُصولوں میں اعتدال پیدا کرنا، اور کائنات میں استحکام برقرار رکھنا۔

پوری کائنات کی بنیاد تو ہے یانگ اور ین پر — جب سلطنت کی ابتدا کا درجہ آتا ہے تو ان اُصولوں کی تجسیم ہوتی ہے ایک میاں اور ایک بیوی، فوہی اور نیوکوآ کی شکل میں، سروں کی بارہ نلکیوں میں سے چھ تو یانگ ہیں اور چھ ین — پہلی چھ کی مناسبت ہے طاق اعداد سے، اور دوسری چھ کی جُفت اعداد سے۔ جس طرح ان میاں بیوی کی شادی ہو جاتی ہے، اسی طرح ان دو قسم کے سُروں کے ملنے سے نغمہ پیدا ہوتا ہے۔ یہ دو قسم کے سُر گویا بھاری اور ہلکی تال کے قائم مقام ہیں جیسے کائناتی تبادل کے عمل میں یانگ اور ین ہیں، لیکن در اصل راگ میں دونوں مل کر یک جان ہو جاتے ہیں جیسے یانگ اور ین کائناتی عوامل میں ہیں۔
غرض کائناتی تبادل کے عمل کا آہنگ اپنے اندر موسیقی کا آہنگ رکھتا ہے۔ آسمان اور زمین کے درمیان رشتے قائم کرنے کی ضرورت کے بیان میں "لی کی" (۷، ۱، ۷) کہتی ہے — "یانگ اور ین دونوں مل کر حرکت میں شامل رہتے ہیں ..... اس طرح اشکال کی سو تبدیلیاں ظہور پذیر ہوتی ہیں۔ اس طرح موسیقی آسمان اور زمین کی ہم آہنگی کا عکس پیش کرتی ہے"۔ یہی کتاب بتاتی ہے کہ عبادات اور موسیقی دونوں مل کر ین اور یانگ کی طرح عمل کرتی ہیں، اور انسان کا رشتہ زمینی اور آسمانی برکتوں سے قائم کرتی ہیں۔

چنانچہ موسیقی کی نوعیت ایک ایسی علامت کی ہے جو حرکت بھی کرتی ہے۔ مختلف رموز سے واضح ہو جاتا ہے کہ موسیقی سورج کے دور کا ساتھ بھی دیتی ہے، اور اس عمل کی معاونت بھی کرتی ہے۔ موسیقی کی ابتدا کو ستاروں کی چال کے ادوار سے منسلک سمجھا

گیا ہے۔ یعنی موسیقی وقت کے نظامِ آہنگ کے ساتھ بنیادی مطابقت رکھتی ہے۔ مثلاً ایک طرف تو مطابقت دکھائی گئی ہے پانچ سُروں اور "مرکز" کے شمول کے ساتھ چار موسموں کے درمیان، اور دوسری طرف بارہ مہینوں اور "بارہ نلکیوں" کے درمیان —— ان بارہ نلکیوں میں سے چھ مذکر ہیں، اور باری باری سے پہلا سُر "کونگ" پیدا کرتی ہے (ؔلی کی "- ۷/۳)۔ غرض چینی روایت میں موسیقی اور رقص کی نوعیت مذہبی رسوم کی سی ہے۔ [یہ تصریح ضروری ہے کہ یہاں "مذہبی رسوم" کا فقرہ بطور تشبیہ استعمال کیا گیا ہے، ورنہ چینی روایت کی وضع مغربی اور مروّجہ معنوں میں "مذہبی" نہیں۔ مترجم] چونکہ رقص اور موسیقی نظامِ عالم کے آہنگ کی پیروی کرتے ہیں، اس لئے نظام کو درست رکھنے میں ان کا بھی دخل ہے، اور دورِ زماں کی باقاعدگی برقرار رکھنے میں بھی۔

مندرجۂ ذیل نقشے میں دیکھیئے کہ ساز کی تیرہ نلکیوں کو سُروں، مہینوں اور عناصر کے ساتھ کس طرح مطابقت دی گئی ہے۔ [سُروں کے نام مغربی سپتک کے لحاظ سے دیئے گئے ہیں۔]

مہینے	نلکیاں	سُر	عناصر	موسم
۱ ۲ ۳	تائی سیو کائی چونگ کیو سِن	کیو (la)	لکڑی	بہار
۴ ۵ ۶	چونگ لیو جُواے ای پن لِن چونگ	چے (do)	آگ	گرما
	ہوانگ چونگ	کونگ (fa)	مٹی	
۷ ۸ ۹	یی تسائی نان لیو وُو یی	چانگ (sol)	معدنیات	خزاں
۱۰ ۱۱ ۱۲	ینگ چونگ ہوانگ چونگ تا لیو	یُو (Re)	پانی	سرما

[۔یہاں چند باتیں قابلِ غور ہیں: یہاں سات کے بجائے صرف پانچ سُر ہیں۔ مغربی سپتک کے دو سُر یعنی

اور غائب ہیں۔ عناصر میں سے ہوا کا ذکر نہیں ہوا۔ بُنیادی سُر کونگ ہے جس کی مطابقت مٹی سے ہے، مگر اس کے مقابل نہ تو کوئی مہینہ ہے نہ موسم ہے۔ علاوہ ازیں یہ سُر بیچ کی ساتویں نلکی سے پیدا ہوتا ہے، لیکن گیارھویں نلکی بھی یہی ہے جس کی مطابقت گیارھویں مہینے، موسمِ سرما اور پانی سے ہے۔ ان رموز پر الگ سے غور کرنے کی ضرورت ہے۔ مترجم]
ایک قدیم کتاب کہتی ہے کہ نوجوانوں کو "چیپ سوانگ" کی مشق کرانے کا کام بہار کے پہلے مہینے میں ہونا چاہیئے "لی کی" (۶/۱) میں بھی لکھا ہے کہ گانا موسمِ بہار میں سکھایا جاتا ہے۔ اعتدالِ شب و روز کے بعد جب بہار کا تیسرا مہینہ آتا ہے تو "یانگ" ظاہر ہوتا ہے اور ہر طرف پھیل جاتا ہے" ("یُو لے جگ") اس بات کی تصدیق کئی پرانی کتابوں سے ہوتی ہے کہ موسیقی یانگ کی موافقت کرتی ہے، اور موجودات کی نشو و نما میں معاون ہوتی ہے۔ موسمِ گرما میں طویل ترین دن سے ذرا پہلے یانگ کی شدت عروج کو پہنچ جاتی ہے۔ اس موقع پر قربانی بھی کی جاتی ہے اور محفلِ موسیقی بھی منعقد ہوتی ہے جس میں ہر طرح کے ساز جمع ہوتے ہیں —— ہوا سے بجنے والے بھی اور تاروں والے بھی۔ پھر بارہویں مہینے میں موسیقی کے دور کا اختتام اس طرح ہوتا ہے کہ محفل میں صرف ہوا سے بجنے والے ساز لائے جاتے ہیں۔ ان سازوں کا آغاز نیُو گو آسے ہوا ہے۔ تصریح تو کہیں ملتی نہیں، لیکن بعض کتابوں میں ایسے اشارے ہیں جن سے پتہ چلتا ہے کہ موسمِ گرما میں تاروں والے سازوں کا غلبہ رہتا ہے جن کی ایجاد اُس کے شوہر فوہی سے منسوب کی جاتی ہے۔ بظاہر تو معلوم ہوتا ہے کہ مختلف اصولوں کی باہمی مطابقت کا جو بیان اُوپر ہوا اس کا نقشہ یہاں اُکر اُلٹا ہو جاتا ہے۔ لیکن ایسا نہیں، بلکہ جو اُصول اس رجحان کے مخالف ہوا اُسے بروئے کار لانے میں مدد دیتی ہے۔ [یعنی یہ طریقہ ہماری موسیقی کے طریقے کے خلاف ہوا، کیونکہ ہمارے راگوں میں تو موسم کی کیفیت کا لحاظ رکھا جاتا ہے۔ مترجم]

سُروں اور مہینوں کی باہمی مطابقت کا جو نقشہ ہم نے اُوپر پیش کیا، وہ کتاب "یُو اے گگ" سے لیا گیا ہے۔ اس میں "ہوانگ چونگ" نلکی کا نام دو بار آتا ہے۔ ایک تو چھٹے اور ساتویں مہینے کے درمیانی وقفے میں۔ اس وقفے کی زمانی کمیت کا تعین تو کیا نہیں گیا [یعنی یہ ایسا "لمحہ" ہے جو وقت کی حدود سے باہر ہے۔ مترجم] لیکن اس موقع پر شہنشاہ اپنے "مرکزی محل" "منگ تانگ" میں واپس آتا ہے جو مقامِ تُو ہے۔ یہاں آکر شہنشاہ محورِ عالم کی شان حاصل کر لیتا ہے اور اس حیثیت میں آسمان اور زمین کے "مرکزی" رشتے کو از سرِ نو واقعیت بخشتا ہے۔ اس نلکی کا نام دوسری بار گیارھویں مہینے کے ساتھ آتا ہے۔ جب موسمِ سرما میں دن بالکل چھوٹا رہ جاتا ہے۔ اس زمانے میں ین پورے عروج پر ہوتا ہے۔ لیکن یہی وہ زمانہ بھی ہے جب سال کا دور از سرِ نو شروع ہوتا ہے، اور یانگ بتدریج بڑھنے والا ہوتا ہے۔

دوسری قدیم کتابوں میں بھی موسیقی اور رقص کی نوعیت عبادات کی بتائی گئی ہے، اور اعتدالِ شب و روز کے دو مواقع کے ساتھ ان کی مطابقت دکھائی گئی ہے، اور سب سے بڑے دن سب سے چھوٹے دن کے ساتھ بھی، مثلاً کہا گیا ہے کہ موسمِ بہار کا سُر ہے "کیو" (la) اور اس موسم کے رقص میں پروں کا استعمال ہوتا ہے۔ موسمِ گرما کا سُر ہے "چے" (do) اور رقص کے ساتھ ڈھول اور دف بجائے جاتے ہیں۔ موسمِ خزاں کا سُر ہے "چانگ" (sol) اور چیپ سوانگ میں ڈھالیں اور تبر ساتھ ہوتے ہیں۔ موسمِ سرما کا سُر ہے "یُو" (Re)، اور رقص میں نیزے اور ڈھالیں استعمال ہوتی ہیں۔ کتاب "یُو اے جگ"

میں البتہ یہ بات خاص ہے کہ ابتدائی سُر "کونگ" (Fa) کو موسموں کے درمیان "محوری" حیثیت دی گئی ہے۔

گاؤں والوں کے گیت بھی موسموں کے ساتھ ہم آہنگ رہتے ہیں۔ خاص طور سے موسم بہار میں جب دن اور رات برابر ہوتے ہیں تو نوجوان لڑکے اور لڑکیاں جمع ہو کر پھولوں کا چڑھاوا چڑھاتے ہیں اور عشقیہ گانے گاتے ہیں۔ اس موقع پر یانگ اور ین میں از سر نو ہم آہنگی قائم ہوتی ہے جس سے فطرت زرخیزی حاصل کرتی ہے۔ چنانچہ یہ دیہاتی گیت اسی عمل کی عکاسی کرتے ہیں اور اس کا جشن مناتے ہیں۔ چنانچہ جشن کا خاتمہ شادیوں پر ہوتا ہے۔

"لی کی" (۱/۹) میں لکھا ہے — "بہار کے تہوار میں قربانی کے ساتھ موسیقی بھی ہوتی تھی، اس کے برخلاف خزاں میں جب کھانوں کے چڑھاوے چڑھائے جاتے ہیں تو موسیقی نہیں ہوتی تھی۔ مقصد یہ تھا کہ یانگ اور ین کے اصولوں سے مطابقت رکھی جائے۔ کوئی چیز پی جائے تو نفس یانگ کو تقویت پہنچتی ہے، لہذا موسیقی ساتھ ہونی چاہیئے۔ کوئی چیز کھائی جائے تو نفس ین کو تقویت پہنچتی ہے، لہذا ساتھ میں کسی طرح کی صوتی نغگی نہیں ہونی چاہیئے، ہر آواز اصول یانگ پر مبنی ہے۔" یہی وجہ ہے کہ سورج گرہن کے وقت جب یانگ مغلوب ہوتا ہے تو موسیقی اس کی مدد کو پہنچنی چاہیئے۔ "چُن چُنگ" (۱/۲) کے بموجب اس موقع پر انہیں موسیقار ڈھول بجاتے تھے۔

قدیم کتابیں کہتی ہیں کہ راگ صحیح طور سے بجایا جائے تو اُس کا اثر فوری ہوتا ہے۔ جس طرح عبادات کی ادائیگی میں نقص رہ جائے تو فطرت کے نظام میں خلل آ جاتا ہے، اسی طرح موسیقی کا سُر خالص شکل میں نکلے تو سُر موسم کے مظاہر کی محض عکاسی نہیں کرتا، بلکہ ان مظاہر کو پیدا بھی کرتا ہے۔ مثلاً لی سے تسیو نے اپنی کتاب کے پانچویں باب میں ایک موسیقار کا قصہ سنایا ہے۔ جبیں بہار کا زمانہ تھا کہ اُس نے "چانگ" (sol) والے سُر کا تار چھیڑا جس کی مطابقت "تان" والی نلکی سے ہے، تو فوراً تازہ ہوا چلنے لگی اور درختوں میں پھل آ گئے۔ خزاں کا موسم آیا تو اُس نے "کیو" (la) کا تار چھیڑا جس کی مطابقت "کیا" والی گھنٹی سے ہے۔ ہوا گرم ہونے لگی، اور پودوں میں پھول نکلنے لگے۔ جاڑے آئے تو اُس نے "یو" (re) کا تار چھیڑا جس کی مطابقت "ہوانگ چنگ" والی زرد گھنٹی سے ہے۔ فوراً پالا اور برف پڑنے لگا، دریا اور تالاب جم گئے۔ گرمیاں آئیں تو اُس نے "چے" (do) کا تار چھیڑا جس کی مطابقت "جوئے ای پن" والی نلکی سے ہے۔ یکایک ایک دم سے چھٹ پڑا چلچلاتی دھوپ نکل آئی، اور پل جھپکنے میں سارا برف پگھل گیا۔" (موسموں اور سُروں وغیرہ کی مطابقت سمجھنے کے لئے اُوپر والا نقشہ دیکھیے۔)

اب تک جو بحث ہوئی اُس کا خلاصہ یہ ہے کہ موسیقی مرکزِ عالم میں پیدا ہوئی ہے، کائنات کے آہنگوں کے ساتھ مربوط ہے اور نظامِ کائنات کو قائم رکھنے میں مدد بھی دیتی ہے، چنانچہ آہنگِ زماں کا تعین موسیقی ہی کرتی ہے۔ دوسری طرف موسیقی اور گنیا کے کام میں بھی مناسبت بتائی گئی ہے۔ اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ موسیقی کیا آہنگِ مکاں کا بھی تعین کرتی ہے؟ "لی کی" (باب ۱۱) کے مطابق چینی موسیقی میں خارجی اور "وحشی" موسیقی کا جو حصّہ شامل ہے وہ "منگ تانگ" محل کے چار دروازوں سے داخل ہوتا ہے جن کا رُخ چار بنیادی سمتوں کی طرف ہے۔ آہنگِ مکاں کا تعلق تو دراصل رقص سے ہے جو اس وقت ہماری بحث کا موضوع نہیں۔ بہرحال مختلف قسم کی مطابقتوں کے جو نظام پرانی کتابوں میں ملتے ہیں اُن سے چند نتائج اخذ کئے جا سکتے ہیں۔ اگر آوازیں موسموں سے مطابقت رکھتی ہیں تو اس کا مطلب یہ ہوا کہ آوازیں مشارق کے ہم معنی ہیں۔ وقت کے سازینے کا سردار وُت اکبر ہے

جو خلا میں اشارے بھیج بھیج کر سازینے کا آہنگ متعین کرتا ہے، اور ہر اشارہ چار تالوں پر مشتمل ہوتا ہے۔ سُروں وغیرہ کی ترتیب جس اعدادی تقسیم کے حساب سے ہوتی ہے اُس پر ایک نظر ڈالیں تو بات اور واضح ہو جائے گی۔

ہم بتا چکے ہیں کہ موسیقی میں آوازوں کا تعین بارہ نلکیوں کے ذریعے ہوتا ہے جن کی لمبائی مختلف قسم کی ہے۔ یہ نلکیاں سال کے بارہ مہینوں سے مطابقت رکھتی ہیں۔ ان میں سے چھ نلکیاں "یانگ" ہیں ـــــ ان کی لمبائی طاق عدد میں ہوتی ہے اور مطابقت بھی طاق عدد کے مہینوں سے رکھتی ہیں۔ چھ نلکیاں "ین" ہیں ـــ ان کی لمبائی جفت عدد میں ہوتی ہے، اور مطابقت بھی جفت عدد کے مہینوں سے رکھتی ہیں۔ "لی کی" میں لکھا ہے کہ ہر نلکی سے پانچ سُروں میں کا پہلا اور ابتدائی سُر "کونگ" نکلتا ہے ـــ جس کے معنی ہیں "شاہی محل"۔ یہ پانچ سُر مطابقت رکھتے ہیں پہلے تو چار موسموں اور "مرکز" "مداخل فصلین" سے، پھر چار بنیادی سمتوں اور مرکز سے، پھر پانچ عناصر سے۔ [اس پانچویں عنصر کا نام مسلمان فلسفیوں کے یہاں "ایثر" ہے، اور ہندوؤں کے یہاں "آکاش" مترجم۔] "لی کی" (۷/۳) میں تو صراحتاً لکھا ہے: "زمین چار موسموں کے درمیان یہ پانچ عناصر تقسیم کرتی ہے ۔۔۔۔ اپنی حرکت میں پانچ عناصر باری باری سے غالب آتے ہیں، اور ایک دوسرے کو ختم کرتے ہیں۔ عناصر پانچ ہیں اور موسم چار۔ بارہ مہینے کی مدت میں وہ اپنا دور پورا کرتے ہیں، اور باری باری سے محور کی حیثیت پاتے ہیں۔ سُر پانچ ہیں، نلکیاں بارہ جن میں سے چھ مذکر ہیں۔ اُن کا بھی دور چلتا ہے، اور باری باری ہر ایک سے "کونگ" کا سُر نکلتا ہے۔"

ایک اور مصنف مجو آئی نان سیو دوسری قسم کا اعدادی نظام پیش کرتا ہے جس میں سازوں کی مخصوص آوازوں کا فرق بھی ظاہر کیا گیا ہے، اور آٹھ آوازوں کو آٹھ ہواؤں سے مطابقت دی گئی ہے ـــــ یعنی چار بنیادی سمتوں اور اُن کے درمیان کی چار ذیلی سمتوں سے۔ چنانچہ نغمہ پیدا کرنے میں ہر قسم کا ساز شریکِ کار ہوتا ہے۔

(۱) ڈھولوں سے کھال کی آواز نکلتی ہے، اور مطابقت ہے شمال سے۔

(۲) "ہو" یا "چینگ" نامی ساز سے تونبے کی آواز نکلتی ہے، اور مطابقت ہے شمال مشرق سے۔

(۳) بانسریوں سے بانس کی آواز نکلتی ہے، اور مطابقت ہے مشرق سے۔

(۴) "چو" نامی ساز سے لکڑی کی آواز نکلتی ہے، اور مطابقت ہے جنوب مشرق سے۔

(۵) "کِمن" نامی ساز سے ریشم کی آواز نکلتی ہے، اور مطابقت ہے جنوب سے۔

(۶) مٹی کی سیٹی سے مٹی کی آواز نکلتی ہے، اور مطابقت ہے جنوب مغرب سے۔

(۷) گھنٹی سے دھات کی آواز نکلتی ہے، اور مطابقت ہے مغرب سے۔

(۸) پتھروں کے ساز سے پتھر کی آواز نکلتی ہے، اور مطابقت ہے شمال مغرب سے۔

موسیقی کائنات کی علامت ہے، اس حقیقت کا بہترین نمونہ تو ساز "کِمن" کی شکل ہی ہے۔ یہ ساز اُوپر سے مدوّر ہوتا ہے جو آسمان سے مشابہت رکھتا ہے، اور نیچے سے مستطیل ہوتا ہے جو زمین کی علامت ہے۔ اس کے پانچ تار پانچ سیاروں اور پانچ عناصر سے مطابقت رکھتے ہیں، چونکہ ان تاروں سے پانچ سُر نکلتے ہیں، لہٰذا ان کا تعلق مطابقت کے ان تمام سلسلوں سے ہے جن کی بنیاد پانچ کے عدد پر ہے۔ [اعداد کے عالم گیر رموز میں عام قاعدہ یہ ہے کہ طاق اعداد "اصل الاصول" کی علامت ہوتے

ہیں، اور جفت اعداد کائنات کی۔ مگر پانچ کا عدد طاق ہونے کے باوجود کائنات کی نمائندگی کرتا ہے مع اُس رشتے کے جو کائنات اور اصل الاصول کے درمیان ہے، چھ کا عدد کے معنی اس کے برعکس ہیں۔ مترجم] لیکن ایک "کِن" سات تاروں کا بھی ہوتا ہے۔ کہتے ہیں کہ پانچ تاروں والا ساز تو فوہی نے ایجاد کیا، چھٹا تار وین وانگ نے بڑھایا، اور ساتواں تار وُو وانگ نے۔ چھٹے اور ساتویں تاروں سے آدھے آدھے سُر نکلتے ہیں جن کے نام "پی این کونگ" اور "پی این چے" ہیں۔ یہ سات سُر سات سیاروں سے مطابقت رکھتے ہیں۔ وین وانگ نے موسیقی میں یہ تبدیلی تو ضرور کی ہی، لیکن اہم بات یہ ہے کہ اُس نے نقوشِ ثلاثہ (Trigrammes) کی اُس ترتیب کو بھی بدلا جو فوہی نے قائم کی تھی۔ [ہندوؤں کی کتابیں بھی یہی بتاتی ہیں کہ ابتدا میں تو ایک ہی سُر تھا، لیکن جب تنزل کا دور آگے بڑھتا گیا تو تین سُر ہوئے، پھر پانچ اور پھر سات۔ مگر ان تبدیلیوں سے مُراد جدّت پسندی یا روایت کے خلاف بغاوت نہیں۔ یہ تبدیلیاں روایت کے اصولوں کے مطابق ہوئیں۔ یہ وہی بات ہے جیسے زمانے کے لحاظ سے سلوک کے طریقے بدلتے ہیں۔ مترجم]

چیو وین نے تو صرف چار ہی تاروں سے کام لیا تھا۔ کائنات کی پوری نغمگی کے اظہار کی غرض سے نہیں، بلکہ اسے وقوع میں لانے کے لئے۔ ہر تار کو الگ الگ چھیڑنے سے موسموں کے دَور کا سلسلہ شروع ہو جاتا تھا۔ لیئے تسیو اپنی کتاب کے پانچویں باب میں لکھتا ہے ― "آخر جب چاروں تاروں پر "کونگ" کا سُر ایک ساتھ چھیڑا گیا تو ہلکی ہلکی ہوا سنکنے لگی، آسمان پر حسین بادل آگئے، پیاری پیاری شبنم گرنے لگی، اور چشموں سے پانی اُبل پڑا ―" چوانگ تسیو نے اپنی کتاب کے چودھویں باب میں کائناتی نغمے پر شہنشاہ ہوانگ تی کا تبصرہ نقل کیا ہے ― "یہ علوی موسیقی انسانی انداز میں آسمان کے عمل کا ظہور ہے۔" ایک اور اہم کتاب میں بھی کائنات کے نغمے کا مفصل بیان ہوا ہے۔ یہ نغمہ دو دو اصولوں کے جوڑوں پر مشتمل ہے جن میں تبادل ہوتا رہتا ہے۔ کبھی جوڑے کا ایک فرد غالب آگیا، کبھی دوسرا۔ ان جوڑوں کی چند مثالیں دیکھئے ― عروج اور تنزل، روانی اور خلل، صفائی اور گدلا پن، تیز آواز اور ہلکی آواز، پستی اور بلندی، موت اور زندگی، ین اور یانگ ― ان میں تبادل کے ساتھ ساتھ ہم آہنگی، پھر عناصر، موسموں، ستاروں اور موجودات کے آہنگ ― اس طرح کائنات کے نغمے کی تشکیل ہوتی ہے۔

ایسا نغمہ پیدا کرنے کے لئے صرف آوازوں کی مخصوص کیفیت اور فنی مہارت کافی نہیں، بلکہ سازینے کی تشکیل اور مختلف سازوں کو خاص خاص مقام پر رکھنے میں بھی ہم آہنگی درکار ہے۔ "یُچو کِنگ" (۱/۵) میں لکھا ہے کہ ان قاعدوں کی پابندی کے ساتھ سازینہ بجایا جائے تو چڑیوں اور چوپایوں میں بھی خوشی کی لہر دوڑ جاتی ہے۔ اسی عبارت کے حوالے سے "لی کی" (۱۷/۲) میں لکھا ہے ― "تیز اور صاف آوازیں آسمان کی نمائندگی کرتی ہیں، لمبی اور زوردار آوازیں زمین کی۔ ابتدا اور انتہا چار موسموں کا نمونہ ہیں، چکر کھانے والی آوازیں ہوا اور بارش کا۔ پانچ سُر پانچ رنگوں سے مشابہ ہیں، اور مل کر ایک ایسی وحدت پیدا کرتے ہیں جس میں ذرا بھی پراگندگی نہیں ہوتی۔ سازوں سے منسلک آٹھ آوازیں آٹھ ہواؤں سے مشابہ ہیں، اور بارہ نلکیوں سے مطابقت رکھتی ہیں، چنانچہ ہر طرح کے نقص سے خالی ہوتی ہیں ... تیز آوازیں اور ہلکی آوازیں دو تاگوں کی طرح ایک دوسرے سے بٹتی چلی جاتی ہیں۔ نغمے پر کبھی ایک طرح کی آوازیں حاوی ہوتی ہیں، کبھی دوسری طرح کی۔" ان آداب کی پابندی کی جائے تو نغمے کی ابتدا سے انتہا پیدا ہوتی ہے، اور انتہا سے ابتدا۔

یہ تو ہم نے دیکھ لیا کہ موسیقی کائنات میں نظم اور ہم آہنگی پیدا کرنے کی اہلیت رکھتی ہے۔ لیکن اگر موسیقی جبلی قسم کی ہو، یا مقررہ آداب کا لحاظ نہ رکھا جائے، یا موسیقی کا غلط استعمال کیا جائے تو کائنات میں انتشار پیدا ہوتا ہے۔ مثلاً شہنشاہ ہوانگ تی کے عہد میں جب موسیقی میں یہ خرابیاں آئیں تو بیماریاں پھیلیں، حادثے رونما ہوئے، ہوا اور پانی کے طوفان آئے، خشک سالی پھیل گئی اور زمین بنجر ہو کے رہ گئی۔ موسیقی کے بگڑنے کا یہ لازمی نتیجہ ہوتا ہے۔ [صوفیائے کرام میں سے جو حضرات سماع کو جائز رکھتے ہیں، موسیقی کے تخریبی اثرات کے بارے میں ان کا رویہ چینیوں کے اس تصور سے قریب ہے۔ مترجم]

۲۔ موسیقی سلطنت میں ہم آہنگی پیدا کرتی ہے

اپنی سلطنت کے مرکز میں شہنشاہ کی حیثیت ایک وسیلے کی ہوتی ہے، اور اُس کے ذریعے آسمانی برکتیں زمین پر نازل ہوتی ہیں۔ شہنشاہ کے اس فریضے اور اُس کی محفل موسیقی میں قریبی رشتہ ہے۔ مکیسیو کہتا ہے کہ "ین اور یانگ، بارش اور شبنم میں سنگت قائم رکھنے کا فریضہ" صرف شہنشاہ کے ہی ذمے ہے۔ شہنشاہ چوان کے ساتھ ایک نئے دور کا آغاز ہوتا ہے۔ اس نے ستاروں کے حساب سے سُروں کی نلکیوں کی باقاعدہ حدبندی کی۔ ہان خاندان کے شہنشاہ وُو نے تقویم کو بدلا تو اُسی کی مناسبت سے نلکیوں میں بھی اصلاح کی۔ اس واقعے کے بیان میں ایک مصنف لکھتا ہے ـــــ "اب سال کے مختلف حصوں کی تقسیم بالکل درست ہو گئی۔ "یو" (Re) کا سُر از سر نو خالص ہو گیا ۰۰۰ ین اور یانگ کے ایک دوسرے سے الگ ہونے اور آپس میں ملنے کا عمل قاعدے کے مطابق چلنے لگا" ان دو واقعات سے معلوم ہوا کہ موسیقی اور نجوم ایک دوسرے کے متوازی ہیں، شہنشاہ ہوانگ تی کا یہ مقولہ اُوپر نقل ہو چکا ہے ـــــ "میری موسیقی انسانی انداز میں آسمان کے عمل کا ظہور ہے"، کنفوشس بھی "لُوان یُو" کے آٹھویں باب میں یہی کہتا ہے کہ ہر سلطنت جہاں "طریقہ" (تاؤ) مضبوطی سے قائم ہو، وہاں عبادات اور موسیقی کے قاعدوں کا تعین اور انتظام صرف شہنشاہ کے ہاتھ میں ہوتا ہے۔ اگر یہ کام شہزادوں یا اُمرا کے ہاتھ میں آ جائے تو یہ اس بات کی نشانی ہے کہ سلطنت "طریقے" (تاؤ) سے محروم ہو گئی ـــــ "بے راہ ہو گئی ـــــ" اور اب ایسی بدنظمی اور انتشار پھیلنے والا ہے جس سے ہر آدمی نقصان اُٹھائے گا۔

یہ فریضہ بجا لانے میں شہنشاہ کی مدد کے لئے ایک تو موسیقی کا مُہتمم ہوتا ہے اور موسیقاروں کی ایک جماعت۔ یہ سب اندھے ہوتے ہیں۔ ان اندھے موسیقاروں کا فریضہ موسیقی کی محفلیں آراستہ کرنے تک محدود نہیں ہوتا۔ ان کے ذمہ یہ کام بھی تھا کہ وقتاً فوقتاً سُروں وغیرہ کی جانچ پڑتال کر کے انہیں درست رکھیں۔

داستانوں میں شہنشاہ چوان کے موسیقی کے اُستاد کُواے ای کا ذکر بہت آتا ہے، مگر اس کا تعین نہیں ہوتا کہ وہ اژدہا تھا یا لنگڑا دیو یا پہاڑوں سے آیا ہوا جن۔ بہرحال یہ معلوم ہوتا ہے کہ ڈھول اُسی نے ایجاد کیا، اور وہ غیر معمولی صلاحیتوں کا مالک تھا۔ ایک قدیم کتاب میں چو دین کا یہ قول بھی ملتا ہے ـــــ "موسیقی کے اُصولوں میں ہم آہنگی پیدا کرنا تو بس دِل کا ہی کام ہے۔ کُواے ای میں یہ ہم آہنگی پیدا کرنے کی صلاحیت ہے تاکہ سلطنت میں امن و امان کا دور دورہ ہو۔" موسیقی سے امن و امان کیسے قائم ہوتا ہے، اس کا بیان "لی کی" (۳/۱۷) میں ہے ـــــ "جب کوئی عظیم انسان موسیقی کے ساتھ رسُوم

بجاتا ہے تو آسمان اور زمین منور ہو جاتے ہیں، آسمان اور زمین خوشی خوشی ایک دوسرے سے مل جاتے ہیں، ین اور یانگ تاؤ کے مطابق باری باری سے عمل کرنے لگتے ہیں، دس ہزار موجودات کو حرارت، غذا، لباس، ہر ضرورت کی چیز ملنے لگتی ہے اور اُن کی نسلیں چل پڑتی ہیں۔ نباتات میں شادابی آجاتی ہے، جو بیج مر گئے تھے اُن میں نشوونما ہونے لگتی ہے
اٹھنا شروع کر دیتی ہیں۔ ہرن اور سینگ دار جانور بچے دینے لگتے ہیں۔ جانور جو سردی کے مارے چھپ کے بیٹھ گئے تھے باہر نکل آتے ہیں، اور اُن میں زندگی کی لہر دوڑ جاتی ہے۔ چڑیاں انڈوں پر بیٹھ جاتی ہیں، بالوں دار جانور بچے دینے اور بچوں کو دودھ پلانے لگتے ہیں۔ حمل کا اسقاط نہیں ہوتا، جو بچہ ماں کے پیٹ میں ہو اُس میں جان پڑ جاتی ہے۔ انڈے بگڑتے نہیں، بلکہ اُن میں سے بچے نکلنے لگتے ہیں۔ یہ سب نتیجہ ہے موسیقی کی طاقت اور اثر (تاؤ) کا۔"

سلطنت میں اس امن و امان اور نظم و ضبط کا حصول مبنی ہوتا ہے اُصولِ یانگ کے غالب آنے اور اپنا عمل جاری رکھنے پر، چنانچہ یہ فریضہ بجا لانے کے لئے علم اور خاص اہلیت کی ضرورت تو ہے ہی، لیکن چند لازمی قاعدوں کی پابندی اور بھی زیادہ ضروری ہے۔ مثلاً نظم و ضبط کے قیام کی ایک شرط یہ بھی ہے کہ جو شاہی خاندان پہلے گزر چکے ہیں اُن کی رُسوم اور شاہی لباسوں کو محفوظ رکھا جائے۔ اور ساتھ ہی یہ بھی لازمی ہے کہ اُن کی موسیقی اور اُن کے سازوں کی بھی حفاظت کی جائے۔ ("لی کی" باب ۱۲) "چیولی" میں وہ راگ اور ناچ بیان ہوئے ہیں جو نوجوان شہزادوں کو سکھائے جاتے تھے۔ ان میں سے ہر ایک کسی قدیم شہنشاہ کی یاد تازہ کرتا تھا۔

"لی کی" میں لکھا ہے کہ شاہی نظم و نسق اور موسیقی کے سُروں میں پوری پوری مشابہت موجود ہے ——— "سُر کونگ ([illegible]) تو ہے بادشاہ، جانگ (so) ہوئے اُمراء، کیو ([illegible]) ہیں عوام، چے ([illegible]) ہیں اہل کار، یُو (Re) ہیں اشیا اور ذخائر۔ جب پانچ سُر صاف اور بے خلل ہوں تو نغمے کی لے نہیں بگڑتی۔ اگر کونگ میں خلل آئے تو نغمہ ان گھڑ اور بھدا ہو جاتا ہے، اور بادشاہ متکبر اور بد دماغ بن جاتا ہے۔ جانگ میں خلل آئے تو نغمہ بے سُرا ہو جاتا ہے اور اُمراء اپنے فرائض صحیح طور سے بجا نہیں لاتے۔ کیو میں خلل آئے تو نغمے میں چڑچڑاپن آجاتا ہے، اور عوام الزام تراشی کرنے لگتے ہیں۔ چے میں خلل آئے تو نغمہ شکایت آمیز ہو جاتا ہے، اور اہلکاروں کو اپنا کام ایک بوجھ معلوم ہونے لگتا ہے۔ یُو میں خلل آئے تو نغمہ اُکھڑا اُکھڑا سا ہو جاتا ہے، اور ذخائر ختم ہو جاتے ہیں، اگر ایک ساتھ پانچوں سُروں ہی میں خلل آجائے اور ایک سُر دوسرے سُر کو کاٹنے لگے تو یہ زمانہ بدگمانیوں اور نفرتوں کا ہوتا ہے۔ جب یہ حال ہو تو سمجھو کہ سلطنت کی بربادی قریب آگئی۔" ("لی کی" ۱۷/۱)

غرض سلطنت کے نظم و نسق اور موسیقی کا ایک دوسرے پر دار و مدار ہے۔ یہی وجہ ہے کہ جب سلطنت کے عہدیداروں کا تیر اندازی میں امتحان لیا جاتا تو اُس وقت ساز بھی بجائے جاتے۔ یہ محض رونق کے لئے نہیں تھا، کیونکہ اس امتحان میں لازمی شرط یہ تھی کہ تیر موسیقی کے آہنگ کے مطابق چلے۔ تعریف انہیں کی ہوتی اور منصب کے لئے بھی وہی چُنے جاتے جن کی تیر اندازی موسیقی کی سنگت کر سکتی۔ ("لی کی" ۴۳/۱)

یہ اُصول ہر زمانے میں تسلیم کیا گیا ہے اور استعمال بھی ہوا ہے کہ موسیقی کے ذریعے سلطنت کا اصلی حال پوری طرح منکشف ہو جاتا ہے۔ شہنشاہ چوُاین کہتا ہے ——— "میں چھ مذکر نلکیوں کی آوازیں، پانچ سُر، اور سازوں کی آٹھ آوازیں غور سے سُننا

چاہتا ہوں یہ معلوم کرنے کے لئے کہ دربار سے باہر جانے والے راگوں یا باہر سے آنے والے راگوں کی بدولت کہیں حکومت کے کام سے غفلت تو نہیں برتی جا رہی۔" (چو کنگ ۹/۱/۵) شہنشاہ کے بنیادی فرائض میں یہ کام بھی شامل تھا کہ سُروں اور باجوں کی آوازوں کی جانچ پڑتال کرتا رہے، اور انہیں درست اور ایک دوسرے سے ہم آہنگ رکھے۔ اُس کا ایک فریضہ یہ بھی تھا کہ لوگوں سے مقررہ آوازوں اور سُروں کی پابندی کرائے۔" لی کی" (۱/۱/۷) تو صاف لفظوں میں کہتی ہے ——" دانش مند آوازیں دیکھ کر راگ سمجھ جاتا ہے، راگ دیکھ کر موسیقی سمجھ جاتا ہے، موسیقی دیکھ کر حکومت کا حال سمجھ جاتا ہے" یہ ایسی نشانی ہے جو کبھی خطا نہیں کرتی۔

موسیقی سلطنت کے حال کا انکشاف تو کرتی ہے، لیکن ساتھ ہی موسیقی بذاتِ خود بھی حکومت کا ایک آلۂ کار ہے" لی کی" (۳/۱/۷) بتاتی ہے کہ سازوں کی آٹھ آوازوں میں سے ہر ایک امتیازی خصوصیت کی مالک ہے۔ چنانچہ گھنٹیوں کی آواز گونج پیدا کرتی ہے، اور فوجی احکام اور فوج کشی کے اعلان سے متعلق ہے، جو پتھر ساز کے طور پر استعمال ہوتا ہے اُسے خالص، پاکیزہ، علوی صفت اور ناقابلِ تغیر کہا گیا ہے۔ اس کی آواز تفکر اور مراقبے کی کیفیت پیدا کرتی ہے کہتے ہیں کہ اس کی آواز میں ایسی صفائی ہے جو انسان کو فہم عطا کرتی ہے، اور دل میں موت کا خیال اُبھارتی ہے، ریشم کی آواز میں کسک ہے۔ اس سے فرض شناسی اور ارادے کی مضبوطی حاصل ہوتی ہے۔ بانس کی آواز کثرت اور مُہمات کا تاثر پیدا کرتی ہے۔ چنانچہ اس کا تعلق مجمع کے تصور سے ہے۔ چھوٹے اور بڑے ڈھولوں کی آواز میں شور ہوتا ہے۔ اس سے جذبات برانگیختہ ہوتے ہیں۔ لہٰذا اس سے ہجوم کو آگے بڑھانے کا کام لیا جاتا ہے۔ گرانے لکھتا ہے کہ ڈھول کی آواز فوج کو آگے بڑھاتی ہے، اور جنگ شروع ہونے کا اعلان کرتی ہے، اس کے برخلاف چھوٹی "گھنٹی" کی آواز جنگ ختم ہونے کی نشانی ہے۔ گھنٹی کا نام ہے "ننگ تن"۔ لفظ "ننگ" کے معنی ہیں سکون، آرام۔ گھنٹی کی مطابقت موسم خزاں سے بھی ہے۔ چنانچہ اس کے ساتھ اعتدال، اطمینان اور سکون کے تصورات وابستہ ہوتے ہیں۔ غرض دانش مند بادشاہ حالات کے مطابق سازوں کا صحیح استعمال کر کے اپنی فہم فراست کا ثبوت دے سکتا ہے۔

چینی موسیقی کا اوزان اور پیمانوں سے بھی گہرا تعلق ہے۔ موسیقی سلطنت میں جس طرح ہم آہنگی پیدا کرتی ہے اُس کا ایک طریقہ یہ بھی ہے، ہوانگ چونگ نلکی جس سے بنیادی سُر "کونگ" نکلتا ہے ہر طرح کے اوزان اور پیمانوں کی بنیادی اکائی ہے۔ طول کی اکائیوں میں تو اس طرح کہ نلکی کے طول کا ۹/۱ حصہ "فین" ہوتا ہے جو ایک انچ کا دسواں حصہ ہے۔ حجم کی اکائیوں میں اس طرح نلکی میں باجرے کے بارہ سو دانے آتے ہیں۔ یہ ایک "یاؤ" ہوا جو بُشل کے ہزارویں حصے کے برابر ہے۔ اور اوزان میں اس طرح کی یہ بارہ سو دانے وزن میں بارہ "چو" ہوتے ہیں —— چوبیس "چو" ایک اونس کے برابر ہوتے ہیں۔ اس تصریح سے پوری طرح واضح ہو جاتا ہے کہ مقررہ اوقات میں سُروں کی جانچ پڑتال معاشرے کے لئے کتنی اہمیت اور معنویت رکھتی ہے۔

اُوپر بیان ہو چکا ہے کہ راگ میں خلل واقع ہو جائے، یا صرف ایک سُر میں ہی تبدیلی ہو جائے تو یہ نشانی ہوتی ہے پوری سلطنت میں خلل واقع ہونے کی۔ مطابقتوں کے نظام کی جو تفصیلات ہم نے بتائی ہیں اُن کے پیشِ نظر موسیقی کے بگڑنے کا تو یہی نتیجہ نکلنا چاہیئے۔ اسی سے اندازہ لگا لیجئے کہ اگر موسیقی کو جان بوجھ کر بگاڑا جائے تو اس کے نتائج کتنے ہولناک ہوں

گے۔ ہیا خاندان کے آخری شہنشاہ کی اسے اور ین خاندان کے آخری شہنشاہ چیوسن سے اپنے خاندانی انحطاط کی مناسبت سے غلط قسم کے نغمے بنوائے۔ اس کا وبال نغمہ ساز کی موت کے بعد بھی باقی رہا، اُس نے تو خیر پانی میں کود کے خودکشی کر ہی لی۔ مگر رات کو دریا کے کنارے یہ راگنیاں یہ کہتی معلوم ہوتی تھیں —— "جو کوئی ان راگوں کو سب سے پہلے سُنے گا، اُس کی سلطنت میں زوال آ جائے گا۔"

ہنگ سیو کہتا ہے کہ شہنشاہ موسیقی سے بھرپور محبت کرتا ہو تو مملکت درجۂ کمال کے قریب آ جاتی ہے (۲/۵)۔ موسیقی سے سلطنت کو استحکام اس طرح حاصل ہوتا ہے کہ جب بادشاہ اور عوام گویا جمالیاتی تسکین میں متحد ہو جائیں تو موسیقی دونوں کے درمیان ہم آہنگی قائم کر دیتی ہے۔ سلطنت میں توازن برقرار رکھنے کی ایک صورت یہ بھی ہے کہ موسیقی معاشرتی رشتوں میں بھی ہم آہنگی پیدا کرتی ہے۔ "آسمان کے نیچے" ہم آہنگی موجود ہو تو اس کا لازمی نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ انسانوں کے درمیان بھی ہم آہنگی نظر آئے۔ اس کے برعکس جب موسیقی کے ذریعے انسانوں کے اندر اور انسانوں کے درمیان ہم آہنگی قائم ہو تو یہی عمل توسیع پا کر ساری سلطنت میں ہم آہنگی قائم کر دے۔ چنانچہ "لی کی" (۱۰/۳) میں لکھا ہے کہ قدیم موسیقی کا علم حاصل کرنے کے بعد "دانش مند اسی کی باتیں کرتا ہے، اور قدیم طریقے (تاؤ) کی باتیں کرتا ہے۔ وہ اپنی تربیت کرنے کے بعد اپنے خاندان کی بھی درستی کرتا ہے، اور پھر ساری مملکت کو امن و امان اور ہم آہنگی بخشتا ہے۔ قدیم موسیقی کا ظہور اس طرح ہوتا ہے۔" [یعنی طریقت، فن، معاشرتی نظام اور قدیم روایت یہ سب ایک دوسرے سے منسلک ہیں، اور انہیں الگ کیا جائے تو ہر چیز بگڑ جاتی ہے۔ مترجم]

ہم "چو کنگ" (۵/۱) سے موسیقی کے اُستاد کوائے ای کا ایک مقولہ نقل کر چکے ہیں۔ اب اس کا باقی حصہ بھی دیکھیے —— میں پتھر کا ساز بجاتا ہوں تو سو جانور آ کر ایک ساتھ ناچنے لگتے ہیں، اور سرکاری عہدے داروں کے جمگھٹ میں باہمی موافقت پیدا ہو جاتی ہے۔" چیو خاندان کے دور میں آبائی عبادت گاہ کے منتظم نے موسیقی ہی کے ذریعے "اوپر سے نیچے تک ہم آہنگی" قائم کی تھی —— یعنی مختلف معاشرتی طبقوں میں ("چو کنگ" ۲۰/۴)۔ کنفیوشس کی اخلاقیات کا نمائندہ جوانگ سیو اپنی کتاب کے باب ۲۲ میں کہتا ہے —— "موسیقی باہمی موافقت کا طریقہ (تاؤ ہو) ہے۔" وہ مو سیو کی اس رائے سے اتفاق نہیں کرتا کہ موسیقی سے اختلال پیدا ہوتا ہے، لہٰذا موسیقی کو ممنوع قرار دیا جانا چاہیے۔ اس ضمن میں "لی کی" سے چند اور اقتباس دیکھیے: "موسیقی عوام کی آوازوں میں ہم آہنگی پیدا کرتی ہے۔" (۱/۱۷) "موسیقی درست ہو گی تو ناراضی نہیں پھیلے گی۔" (۱/۱۷) "اگر موسیقی اچھی ہوتی تھی تو عوام شہنشاہ کی امتیازی صفت کی پیروی کرتے تھے۔" (۲/۱۷)

کنفیوشس کی اخلاقیات میں معاشرتی رشتوں کا فن بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ ان رشتوں کا تعین بھی سُروں کی ٹکیوں کے ذریعے ہوتا ہے۔ "لی کی" (۲/۱۷) بتاتی ہے کہ ٹکیوں کو لمبائی کے حساب سے اس طرح ترتیب دیا جاتا ہے کہ انسانی فرائض کا پورا نقشہ نظر کے سامنے آ جاتا ہے، اور والدین اور اولاد، اُمرا اور عوام، بڈھوں اور جوانوں، مردوں اور عورتوں کے درمیان رشتوں کے جو قاعدے قانون ہیں اُن کی پوری تصویر موسیقی پیش کر دیتی ہے۔ یہی کتاب یہ بھی کہتی ہے کہ فنِ موسیقی کا لازمی فریضہ ہے کہ "باپ اور بیٹے، بادشاہ اور رعایا کے درمیان اتحاد اور ہم آہنگی قائم کرے، اور ساری قوموں کو ایک دوسرے کے نزدیک لائے۔" "یہ ہے وہ اُصول جس پر قدیم شہنشاہوں نے موسیقی کی بنیاد رکھی ہے۔" (۳/۱۷)۔ مگر یہاں یہ بات یاد رکھیے کہ آدمی

کے دل میں یہ فکر اسی وقت پیدا ہوتی ہے جب وہ ایک اعلیٰ تر سطح پر ہم آہنگی حاصل کر چکا ہو۔

ایک اور انسانی رشتہ ہے جو خود بھی نہایت اہم ہے، اور چینی تہذیب میں تو خاص اہمیت رکھتا ہے — یعنی زندوں کا رشتہ اُن کے مرے ہوئے آباؤ اجداد سے، موسیقی اس رشتے کو بھی استوار کرتی ہے۔ "بچے کنگ" میں لکھا ہے کہ جب ساز بجائے جاتے ہیں تو آباؤ اجداد کان لگا کر سُنتے ہیں اور خوش ہوتے ہیں، کیونکہ راگ سے ادب، اتحاد، موافقت اور ہم آہنگی کا اظہار ہوتا ہے۔ اس پر تبصرہ کرتے ہوئے "لی کی" کہتی ہے — "ادب اور ہم آہنگی ہو تو آدمی کیا نہیں کر سکتا"۔

[موسیقی اور معاشرتی نظام کے تعلق پر اس بحث سے واضح ہو جاتا ہے کہ اٹھارویں صدی سے مغرب کے فلسفی جمالیات کے بارے میں جو خیال آرائیاں کرتے رہے ہیں وہ کتنی لایعنی ہیں۔ مترجم]

۳۔ موسیقی انسان کے دِل میں ہم آہنگی پیدا کرتی ہے

"لی کی" (۲۰/۱/۷) میں لکھا ہے کہ موسیقی رسم و رواج اور معاشرتی طریقوں کو بدل دیتی ہے تو اس کی بڑی وجہ یہ ہے کہ "موسیقی لوگوں کے دل میں نیکی پیدا کرنے کی صلاحیت رکھتی ہے"۔ یہاں یہ بات نہ بھولنی چاہیے کہ چینی روایت میں دل کو عقل کا مقام سمجھا جاتا ہے۔ [دراصل اس بات پر ساری روایتیں متفق ہیں۔ قرآن شریف میں بھی عقل کو قلب سے منسلک کیا گیا ہے۔ اسلامی تصوف میں قلب سے مُراد ہے حقیقتِ جامعۂ انسانیہ۔ چینی موسیقی پر غور کرتے ہوئے دل کے یہ معنی پیشِ نظر رہیں تو بحث کے مختلف پہلو سمجھنے میں آسانی رہے گی۔ مترجم]

کنفوشش کے سلسلے میں دو چیزوں کو مرکزی حیثیت رکھتی ہیں، ایک تو فرد کا نفسیاتی توازن، اور دوسرے اخلاقی شخصیت کی دُرستی۔ اس سلسلے کا مصنف منگ سیو اپنی کتاب میں (۲/۵) لکھتا ہے — "کونگ سیو کے بارے میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ یہ انسان ایک عظیم نغمے کی طرح ہے۔ ایک عظیم نغمے میں دھات کی آواز تو ابتدا کی نشان دہی کرتی ہے، اور (Jade) پتھر کی جھنکار انتہا کی۔ دھات کی آواز سے محفلِ موسیقی شروع ہوتی ہے، اور یہی آواز سارے سازوں کی سنگت کا آغاز کرتی ہے۔ (Jade) پتھر کی جھنکار خاتمے کی نشانی ہے اور اسی جھنکار کے ساتھ سازوں کی سنگت رُک جاتی ہے۔ آغاز کی ہدایت دینا عاقبت اندیشی کی صفت کا کام ہے، خاتمے کی ہدایت دینا دانش مندی کی صفت کا کام ہے"۔ یہ دو مرکزی صفات ہیں جنہیں سازینے کی ترتیب و تنظیم کے ذریعے نمایاں کیا جاتا ہے۔ اس سے پتہ چلا کہ موسیقی کا ایک فریضہ اخلاقی تعلیم فراہم کرنا بھی ہے۔ مگر یہ فریضہ ان دو صفات کی تعلیم پر ختم نہیں ہو جاتا۔ اور بھی قدیم زمانے کا ذکر ہے کہ شہنشاہ شُو این نے اپنے موسیقی کے مُنصرم کے لئے جس کے ذمہ یہ کام بھی تھا کہ شہزادوں کو تعلیم دے، یہ قاعدہ مقرر کیا تھا — "موسیقی کے ذریعے شہزادوں کی ایسی تربیت کرو کہ وہ راست روی اور اعتدال، خوش گزرانی اور سادگی، سخت گیری اور بے رحمی سے احتراز، اختصار پسندی اور عُجب سے پرہیز، ان تمام رُجحانات کو ایک دوسرے میں سمو سکیں"۔ (شُو کنگ" — ۲،۱)۔ اس سے بھی آگے بڑھ کر "لی کی" (۱/۱۲/۷) میں تو یہ عام اُصول بیان کیا گیا ہے کہ رسوم کی ادائیگی اور فنِ موسیقی میں درجۂ کمال کو پہنچنے اور نیکی کے حصول کے درمیان گہرا تعلق ہے۔ یہی بات ایک اور کتاب میں دوسرے انداز سے کہی گئی — "جس آدمی کی نیکی میں شہرت ہو تو سمجھو کہ

وہ رسوم کی ادائگی اور فنِ موسیقی میں درجۂ کمال کو پہنچ چکا ہے۔" [انیسویں صدی تک ہماری موسیقی کے بارے میں جو کتابیں فارسی یا اردو میں لکھی گئی ہیں وہ سب یہی کہتی ہیں کہ نفس کی فنا کے بغیر آدمی اُستاد کا درجہ حاصل نہیں کر سکتا۔ بلکہ بعض کتابیں تو یہ بھی کہتی ہیں کہ موسیقی زوال پذیر ہے، کیونکہ اب نفسانیت کا دور دورہ ہے۔ جو حضرات موسیقی یا شعر کو جذبات کا اظہار کہتے ہیں وہ اس تنبیہ پر غور کریں۔ مترجم]

اچھی موسیقی اور اچھے جذبات ایک دوسرے پر عمل کرتے ہیں۔ "لی کی" (۲/۱۷) میں لکھا ہے کہ یہ ہو ہی نہیں سکتا کہ سُر درست ہوں اور انسان اُن سے اثر نہ لے۔ ہم اُوپر یہ مقولہ نقل کر چکے ہیں کہ "موسیقی نشاط ہے"۔ یہی بات "لی کی" (باب ۱۷) میں تفصیل کے ساتھ یوں پیش کی گئی ہے —— "اگر کوئی یہ بات حاصل کرے کہ اُس کا دل موسیقی کا تابع ہو جائے تو بڑی آسانی کے ساتھ ٹھیراؤ، راست بازی، شفقت اور خلوص کی صفات دل میں پیدا ہو جاتی ہیں۔ اگر دل میں ٹھیراؤ، راست بازی، شفقت اور خلوص کی صفات ہوں تو اُسے نشاط حاصل ہوتا ہے۔ نشاط حاصل ہو تو دل پُر سکون ہو جاتا ہے، دل پر سکون ہو تو اس میں استقامت آجاتی ہے۔ استقامت ہو تو دل آسمان سے منسلک ہو جاتا ہے۔ آسمان سے منسلک ہو تو دل اُوپر سے آنے والی برکتوں سے منسلک ہو جاتا ہے۔ دل آسمان سے منسلک ہو تو اُسے بولنے کی بھی ضرورت نہیں پڑتی اور لوگ اُس پر یقین لے آتے ہیں۔ دل اُوپر سے آنے والی برکتوں سے منسلک ہو تو اُسے کوئی زحمت نہیں اٹھانی پڑتی اور اُس کی عظمت کا سکّہ جم جاتا ہے۔ اگر کوئی یہ بات حاصل کرے کہ اُس کا دل موسیقی کا تابع ہو جائے تو یوں ہوتا ہے۔"

"لی کی" میں یہ بھی لکھا ہے کہ نغمے کی جائے عمل "مرکز" ("چونگ") یعنی دل ہے، اور ساتھ ہی نغمہ مرکز ہی سے برآمد ہوتا ہے۔ مرکز اور نغمہ ایک دوسرے پر چند قوانین کے مطابق عمل کرتے ہیں۔ اس کی تصریح بھی "لی کی" میں ملتی ہے —— "اگر دل میں تشویش یا غم کا اثر ہو تو آواز متفرق اور گریزپا ہوتی ہے۔ اگر دل پر لذّت غالب ہو تو آواز بھری بھری اور طویل ہوتی ہے۔ اگر دل پر اچانک خوشی غالب آجائے تو آواز بھی ایک دم سے نکلتی ہے اور منتشر ہو جاتی ہے۔ اگر دل پر غصّہ غالب ہو تو آواز بوجھل اور تلخ ہوتی ہے۔ اگر دل میں ادب و احترام کا احساس ہو تو آواز بھی صاف شفاف اور بے میل ہوتی ہے۔ اگر دل میں محبت کا احساس ہو تو آواز میں ہم آہنگی اور لوچ ہوتا ہے۔" (۱/۱۷)

ساز و آواز کا اثر اتنا شدید ہوتا ہے، اور باطنی زندگی سے ان کا اتنا گہرا تعلق ہے کہ آدمی ان کے قریب آئے اور اچھا یا بُرا نتیجہ نہ نکلے، خاص طور سے یہ حال "کِہن" ساز کا ہے جس کی آوازیں انسانی فہم سے ظلمت کے پردے ہٹا دیتی ہیں اور جذبات میں سکون پیدا کرتی ہیں۔ لیکن یہ ساز بجانے کی جرأت بس دانش مند ہی کر سکتا ہے، عام لوگ تو دُور سے ہی اس کی زیارت کرتے ہیں۔ ایک اور ساز "چے" ہے جو عام آدمی کے ہاتھ میں آئے تو بے فیض رہتا ہے۔ ان تفصیلات سے واضح ہو جاتا ہے کہ یہ ساز طریقت اور سلوک سے متعلق ہیں، اور ان کا نغمہ نفسیات کی سرحدوں سے کہیں آگے نکل جاتا ہے۔

موسیقی بے فیض ہی نہیں، خطرناک بھی بن جاتی ہے، چنانچہ تحریف شدہ آوازوں اور ضرر رساں نغموں کے نتائج سے بچنے کے لئے احتیاطی تدابیر بھی اختیار کی گئی ہیں، بلکہ موسیو نے تو سرے سے موسیقی کو ہی ممنوع قرار دے دیا تھا۔ [جس طرح ہمارے فقہا نے۔ مترجم] ہم اُوپر دیکھ چکے ہیں کہ موسیقی کی تحریف اور سلطنت کے اختلال میں کیا رشتہ ہے۔ یہی رشتہ موسیقی کی تحریف

اور انسانی ذہنوں کے اختلال میں ہے "لی کی" (۷، ۱/۲) میں لکھا ہے ——— "بھری بھری آوازوں سے بے راہ روی کو شہ ملتی ہے گھٹی ہوئی آوازیں لالچ اور ہوس پیدا کرتی ہیں ..... آدمی ناشائستہ آوازوں کے زیرِ اثر آتا ہے تو اُس کا باطن بھی لازمی طور سے ان کی سنگت کرتا ہے پھر یہ باطن خارج میں ظہور پذیر ہوتا ہے، اور شہوت ناک موسیقی پیدا کرتا ہے"۔ موسیو نے موسیقی کو ممنوع قرار دے دیا تھا تو اس کا جواز یہ ہے۔

اس کے برعکس موسیقی کے فیوض کے بارے میں "لی کی" کہتی ہے ——— "راگ صحیح طریقے سے بجائے جائیں تو معاشرتی تعلقات پاکیزہ اور خالص رہتے ہیں، کان اور آنکھ بھی اپنا کام ٹھیک طرح کرتے ہیں، خون اور سانس میں ہم آہنگی اور سکون آ جاتا ہے، رسم ورواج بھی بدل جاتے ہیں اور طور طریقے بھی، آسمان کے نیچے امن وامان کا دور دورہ ہوتا ہے"۔ اس سے پتہ چلتا ہے کہ موسیقی صرف معاشرتی نظام اور ذہنی نظام ہی پر نہیں، بلکہ حواسِ خمسہ کے ادراکات اور جسم کے لازمی عوامل پر بھی اثر انداز ہوتی ہے۔ یہاں سے یہ بات بھی نکلی کہ موسیقی علاج معالجے میں بھی کام آتی ہے۔ ایک کتاب "پے کی" میں لکھا ہے۔ "موسیقی کے سُر خون اور مسامات میں حرکت پیدا کرتے ہیں، زندگی کی قوتوں کو گردش میں لاتے ہیں، اور دل کی رفتار کو درست اور ہم آہنگ بناتے ہیں"۔ ایک اور مصنف کہتا ہے کہ موسیقی اخلاط کو اعتدال پر لاتی ہے اور موٹاپا دُور کرتی ہے "یُو اے منگ" کے بموجب، پانچ سُروں اور پانچ آنتوں میں مطابقت پائی جاتی ہے۔ "پے کی" نے اس بات میں یہ اور اضافہ کیا ہے کہ پانچ آنتوں اور پانچ نیکیوں کے درمیان جو مطابقت ہے وہ پانچ سُروں کے ذریعے قائم ہوتی ہے۔ موسیقی ایک طرف تو کائناتی ہم آہنگی کا آلۂ کار ہے، دوسری طرف اس کا یہ عمل عالمِ صغیر کے چھوٹے سے چھوٹے اجزا میں بھی جاری وساری رہتا ہے۔

یہ ہیں وہ پیچیدہ اثرات جن کا تانا بانا موسیقی کے سُروں اور آوازوں نے انسانی ہستی کے اندر اور اُس کے چاروں طرف بُن رکھا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ کتاب "ہن چو" کی ہدایت کے مطابق بچّے کا نام رکھنے سے پہلے یہ لازمی ہے کہ ایک اندھا موسیقار سُروں کے حساب سے اُس کی آواز کا تعین کرے، یہ گویا اُس نغمے کا پہلا سُر ہے جس کے آہنگ کے مطابق بچّے کی پوری زندگی بسر ہوگی۔ اسی طرح ہر شاہی خاندان کے امتیازی سُروں کا تعین بھی موسیقار کرتے تھے۔ یہ گویا اُس شاہی خاندان کی خاص آواز ہوتی ——— یعنی وہ آواز جو "آسمان کے نیچے" اپنا اظہار کرتی ہے، اور جس سے دنیا کی ساری ہم آہنگی برآمد ہوتی ہے۔

موسیقی کی صفات تو یہ ہوئیں، مگر اس کی حدود بھی ہیں۔ کتاب "تاؤ تے کنگ" سُروں اور آوازوں کی موافقت یعنی سچّے راگ کی تحسین تو کرتی ہے، مگر یہ بھی بتاتی ہے کہ "پانچ سُروں سے کان بہرے ہو جاتے ہیں" (باب ۱۲)۔ چوانگ سے بھی اپنی کتاب میں کہتا ہے ——— "پانچ سُروں نے کان کو ایسا مسخ کر دیا ہے کہ کان کچھ سُنتا ہی نہیں"۔ اُس نے یہ بھی تصریح کی ہے کہ راگوں کا ادراک اُن نظریات کی وجہ سے مسخ ہو گیا ہے جو موسیقی کی تہذیب کے دعوے دار ہیں۔ اُس کی مُراد کنفوشس کے نظریات سے ہے۔ [کنفوشس کے افکار کا تعلق ہے اخلاقیات اور معاشرتی رشتوں سے۔ خالص مابعد الطبیعات سے کنفوشس تعرض نہیں کرتا، بلکہ عام آدمیوں کے لئے اسے خطرناک سمجھتا ہے۔ اس سے یہ لازم نہیں آتا کہ وہ مابعد الطبیعات کا مُنکر تھا ——— جیسا کنفوشس کے شیدائی ایزرا پاؤنڈ نے سمجھا ہے۔ یہ ویسی ہی بات ہے جیسے بعض بڑے صوفیا نے عام لوگوں کی مصلحت کے پیشِ نظر اُن کے

سامنے وحدت الوجود کا مسئلہ چھیڑنے سے گریز کیا ہے۔ بہرحال مابعد الطبیعات سے نیچے رہ جانا اور اپنے آپ کو اخلاقیات یا عالم خلق تک محدود کر لینا بھی ایک طرح کی کمزوری ہے۔ مترجم] خالص موسیقی کی بازیافت کے لئے ضروری ہے کہ اسے حواس خمسہ کے مُدرکات سے الگ کر لیا جائے۔ اندھے موسیقاروں کے بُلانے میں گویا اسی چیز کی طرف اشارہ ملتا ہے۔ دوسری شرط یہ ہے کہ موسیقی کو خارجی کان سے نہیں، بلکہ مرکزِ قلب میں سمعِ باطنی کے ذریعے سُنا جائے۔ (ایک قدیم کتاب میں کان کے ذریعے "نور" کا ادراک ہونے کا ذکر آیا ہے، یہاں یہی اصول مدِ نظر ہے۔ ہندوؤں کے یہاں بھی یہ تصور ملتا ہے کہ کان ایک ایسی آواز کا ادراک کرتے ہیں "جو سُنی نہیں جاسکتی"۔ یہ آواز عقلِ ازلی کا پرتو ہوتی ہے۔ پھر یہ بھی کہا گیا ہے کہ "شبد" یعنی آواز سے "بندو" پیدا ہوا جو ظہور کا "تخم" ہے۔) [بیدلؔ کے کلام میں حواسِ خمسہ کے ایک دوسرے میں بدل جانے کا ذکر بار بار آتا ہے۔ جو نغمہ کان نہیں سُن سکتے، مگر دل سُنتا ہے، اس کا نام صوفیہ کی اصطلاح میں "صوتِ سرمدی" ہے علاوہ ازیں چینیوں کے اِن تصورات سے یہ بات بھی صاف ہو جاتی ہے کہ تصوف کے بیشتر سلسلوں میں موسیقی کو سلوک کا ذریعہ کیوں نہیں بنایا جاتا۔ فقہا نے جو موسیقی کو حرام سمجھا ہے تو یہ خالی اخلاقیات کا معاملہ نہیں، بلکہ اس کا ایک مابعد الطبیعاتی پہلو بھی ہے جس کے چینی اور ہندو بھی قائل ہیں۔ مترجم] یہ بات تو کنفوشس تک نے صاف صاف کہہ دی ہے ــــ "جب موسیقی میں کوئی آواز نہ ہو تو جذبات اور قوتِ ارادی درجۂ کمال کو پہنچ جاتے ہیں"۔ ("لی کی" باب ۲۶)۔ لیکن خود اسی کتاب سے پتہ چل جاتا ہے کہ یہاں سوال محض اخلاقی صفت کا ہے۔ اس قسم کا نغمہ صرف دو سُروں "جین" اور "لی" پر چلتا ہے ــــ یعنی "سخاوت" اور "عمل" کے سہارے۔ اگر نغمے کو حسیات سے آزاد کر لیا جائے تو نیکی جگمگا اُٹھتی ہے۔ اس کے برخلاف چوانگ سیو کا نقطۂ نظر بالکل ہی دوسرا ہے، گو الفاظ ویسے ہی ہوں۔ وہ اپنی کتاب کے چودھویں باب میں یہ تعلیم دیتا ہے کہ کائناتی نغمے کا درجۂ کمال ہے اُس چیز کا ادراک "جس میں آواز ہی نہیں ہوتی"۔ اُس کی مراد ہے ہر قسم کے ظہور کے بنیادی اُصول سے۔ یہ ادراک حاصل کرنے کے لئے ضروری ہے کہ آدمی اپنے آپ کو بالکل خالی کرے اور فقرِ باطنی میں کامل ہو جائے۔ پھر کہیں اُس کے اندر اس بے آواز نغمے کی لے اُبھرتی ہے۔ لاؤ سیو اپنی کتاب کے باب ۴۱ میں کہتا ہے کہ آدمی جس چیز کا ادراک ایسے عظیم نغمے کی شکل میں کرتا ہے "جس کی آوازوں کا تصفیہ ہو چکا ہو" وہ دراصل "تاؤ" (طریقہ) ہے۔

[یہ بے آواز چینی موسیقی کی آخری منزل ہے۔ اسلام نے یہ بے آواز نغمہ کلمۂ طیبہ کی شکل میں ہر مسلمان کو دے دیا ہے۔ دوسری روایتوں نے موسیقی کو سلوک کا ذریعہ بنایا ہے۔ صوفیہ میں سے بھی بعض حضرات نے یہ ذریعہ استعمال کیا ہے، لیکن اسے لازمی اور ناگزیر کسی نے نہیں سمجھا۔ اگر بے آواز نغمہ سُننا ہی سلوک کی معراج ہے تو یہ انتہا ہمارے یہاں ابتدا میں مندرج ہے، ظاہر ہے کہ اسلام میں موسیقی کی وہ حیثیت نہیں ہوسکتی جو دوسری روایتوں میں اسے حاصل ہے۔ اسلام کا مقابلہ دوسری روایتوں سے کیا جائے تو وہی بات صادق آتی ہے جو سلسلۂ نقش بندیہ کے بارے میں کہی گئی ہے ــــ

نقش بندیہ عجب قافلہ سالار انند ــ می برند از رہِ پنہاں بحرم قافلہ را]

مترجم

[ہم نے اصل مضمون کا تشریحی ترجمہ پیش کیا ہے۔ یہ تلخیص ان معنوں میں ہے کہ چند باتیں جو مفصل تشریح کے بغیر سمجھ میں نہ آسکتی تھیں انھیں چھوڑ دیا گیا ہے، اور کچھ کتابوں کے حوالے غیر ضروری سمجھ کر حذف کر دیئے ہیں۔ چنانچہ اصل مضمون سے فی الجملہ دو صفحے کم ہوئے ہیں۔ مضمون کے مصنف پیئر گری زروں چین کے روایتی علوم کے مشہور عالم ہیں ان کا ایک مضمون اُردو میں پہلے بھی شائع ہو چکا ہے ـــــ یونیورسٹی اورنٹیل کالج لاہور کے جشن نامے میں۔ وہ ۱۹۲۳ء میں فرانس کے تاریخی شہر درواں میں پیدا ہوئے تعلیم کا سلسلہ جلدی ہی منقطع ہو گیا، اور یونیورسٹی میں داخلہ نہیں لیا۔ ساری عمر فرانس کے شمال مشرقی علاقے میں ہی گزاری ہے۔ البتہ ۱۹۴۵ء اور ۱۹۵۶ء کے درمیان تقریباً سات سال مشرق بعید میں رہے ہیں مصر اور اردون بھی جا چکے ہیں۔ اٹھارہ سال کی عمر سے ادبی رسالوں میں اُن کی نظمیں اور مضمون شائع ہوتے رہے ہیں ۱۹۴۵ء میں رُونے گینوں کے زیر اثر آئے، پھر مشرق کی روایتوں اور اہم شخصیتوں سے آگاہی حاصل ہوئی تو روایتی علوم و فنون اور رموز پر مضامین لکھنے شروع کر دیئے۔ اب تک کوئی تین سو مضامین، تبصرے اور ترجمے چھپ چکے ہیں ـــــ عموماً پیرس، لندن، نیس، سائیگون اور ٹوکیو کے مختلف رسالوں میں۔ پیشے کے لحاظ سے سرکاری عہدے دار ہیں اور مذہباً رومن کیتھلک۔

مطبوعہ کتابوں کی فہرست یہ ہے :۔

1. Deux aspects de l'oe·uvre de René Guenon (Saigon, 1953)
2. Le Traité de la Fleur d'or du Supreme un (Translation of Tai-yi Kin-hova tsong-tche, with an introduction and notes-Paris, 1970).
3. Yue-ling, and Hia-Siao tcheng (Translation with notes. Nice 1972)
4. Hong-fan (Translation with notes. Paris, 1974)
5. La Lumiere et le Boisseau (on the Symbolism of Chinese Secret Socities-Paris, 1974).

یہ کتابیں زیر طبع ہیں :۔

1. Des Symboles et des Formes (Essays on the Symbols of Asia)
2. Vingt Poemes de la Vieille Chine (Translation of Chinese poems)
3. Tao, la vie de la reintegration

مندرجہ ذیل مجموعوں میں ان کے مضامین شامل ہیں :۔

1. Trois estampes nouvelles sur le Japon (Saigon, 1955)
2. Presence du Cambodge (Saigon, 1955)
3. Presence du Bouddhisme (Saigon, 1959)
4. Dictionnaire des Symboles (Paris, 1969)
5. Jashn Namah (Lahore)

شاکر صاحب

ایک زمانے میں اس گھر میں تین فرد رہتے تھے، فخرالدین، سیزر اور شاکر علی۔ فخرالدین بہت آوازوں کے بعد ٹھنڈے باورچی خانے سے اپنی بوڑھی صورت دم بھر کے لئے دکھاتا اور اوجھل ہو جاتا۔ سیزر ہر آنے والے کا استقبال اس طور کرتا کہ ٹانگوں سے لپٹ جاتا۔ وہ اس طور استقبال اس وقت تک کرتا جب تک آنے والا شاکر صاحب کے کمرے میں نہ پہنچ جاتا۔ شاکر صاحب اپنے کمرے میں بالعموم سوتے ہوئے پائے جاتے۔ کبھی کبھی اور کسی کسی کے آنے پر وہ فوراً ہی آنکھیں ملتے ہوئے اٹھ بیٹھتے۔ ویسے معمول تھا کہ آنے والے کے آنے پر آنکھیں کھول کر دیکھتے، کہتے "آ گئے" اور پھر سو جاتے۔ سیزر ان کی طرف رُخ کر کے بیٹھ جاتا۔ اونگھتا رہتا، اونگھتا رہتا، پھر وہ بھی سو جاتا۔

ایسے حالات میں میں نے کئی مرتبہ دبے قدموں نکل جانے کی کوشش کی، مگر فوراً ہی شاکر صاحب کی بھی آنکھ کھل گئی اور سیزر بھی جھرجھری لے کر کھڑا ہو گیا۔ "یار بیٹھو، کہاں جا رہے ہو۔" اس کے بعد پھر سو گئے۔ وہ بھی اور سیزر بھی۔

پھر اطمینان سے اٹھے۔ فخرالدین کو آواز دی۔ کئی آوازوں کے بعد فخرالدین باورچی خانے سے برآمد ہوا۔ "فخرالدین چائے لاؤ۔"

"صرف چائے؟" اس سوال پر فخرالدین جاتے جاتے ٹھٹکا۔ مگر شاکر صاحب کو یہ سوال کبھی اچھا نہ لگا۔ فخرالدین کا رک جانا پسند آیا۔ "ہاں صرف چائے۔ فخرالدین بس تم چائے لے آؤ۔"

فخرالدین کبھی کبھی بولتا بھی تھا۔ مگر سیزر کبھی بھونکتے ہوئے نہیں پایا گیا۔ ایک دفعہ جب میں نے گیٹ میں قدم رکھا تو ایک طرف سے بھونکنے کی آواز آئی۔ مجھے کس قدر تعجب ہوا۔ مگر یہ تعجب فوراً ہی رفع ہو گیا۔ وہ کوئی باہر کا کتا تھا جو اس وقت احاطہ میں گھس آیا تھا۔ اس گھر کے سب ہی فرد خاموش طبع تھے۔ بولنے والے اور بھونکنے والے باہر سے آتے تھے۔

پھر ان میں سے ایک فرد خاموشی سے رخصت ہو گیا۔ کم از کم مجھے بہت دنوں تک یہ احساس نہیں ہوا کہ اس گھر سے کوئی رخصت ہو چکا ہے۔ بس ایک دن اچانک خیال آیا اور میں نے پوچھا کہ شاکر صاحب آپ کا سیزر کہاں گیا۔ بے تعلقی سے بولے کہ وہ چلا گیا۔

"کیسے چلا گیا؟"

"وہ آوارہ ہو گیا تھا۔ چلا گیا۔"

"تعجب کی بات ہے" میں نے کہا "کتا مالک کی ڈیوڑھی چھوڑا نہیں کرتا۔"

کہا کہ "وہ ایک دفعہ آیا تھا۔ میرے ارد گرد منڈلاتا رہا۔ مگر میں نے اسے منہ نہیں لگایا۔ چلا گیا۔ پھر نہیں آیا۔" نکلنے والے مختلف اوقات میں اس گھر سے بس اسی طرح نکلے۔ کوئی مادہ کی تلاش میں نکلا۔ کوئی نر کی تلاش میں۔ معلوم ہوا کہ سیزر کی تہذیب نفس بس بھونکنے سے گریز کی حد تک ہوئی تھی۔ پتہ نہیں شاکر صاحب کی صحبت نے اسے چپ رہنے کے آداب سکھائے تھے یا یہاں آکر بولنے والوں کو دیکھ کر اسے بھونکنے کی سرگرمی بے معنی نظر آنے لگی تھی۔ باقی شاکر صاحب کی خاموشی تو مجھے یاد آتا ہے کہ انہوں نے ایک سے زیادہ بار مجھے جتایا تھا کہ "یار تمہیں پتہ ہے ہم مولانا محمد علی شوکت علی کے خاندان سے ہیں۔" اور اب میں سوچتا ہوں کہ شاید یہ دو بزرگ ہی شاکر صاحب کی خاموشی کے ذمہ دار تھے۔ یہ دونوں بزرگ اپنے وقتوں میں دھواں دھار بولے تھے۔ شاکر صاحب اپنے ان بزرگوں کے ردعمل میں خاموش ہو گئے۔ یا یوں ہے کہ آخر ایک خاندان کی نطق کی صلاحیتیں لامحدود تو نہیں ہوتیں اس خاندان کو نطق کی جتنی صلاحیت ودیعت ہوئی تھی وہ ان دو بھائیوں پہ صرف ہو گئی، یعنی شاکر صاحب کے ہوش سنبھالنے اور زبان کھولنے سے پہلے ہی نطق کی ساری دولت خرچ ہو گئی۔ شاکر صاحب کا گذارہ اشاروں کی زبان پر تھا۔ بولتے بھی تھے مگر شارٹ ہینڈ میں۔ فقرہ آدھا بولتے تھے۔ بیچ بیچ میں کبھی کبھار سالم فقرہ بھی بول جاتے تھے مگر دل کی بات ادھ کٹے فقروں ہی میں ادا ہوئی تھی۔

"یار یہ فیض صاحب ......" شاکر صاحب نے بدمزہ سے لہجے میں اتنا کہا اور چپ ہو گئے۔ دیر بعد بولے: "یار یہ فیض صاحب بہت ......" اور پھر چپ ہو گئے یہ ان دنوں کا ذکر ہے جب انھیں فیض صاحب سے جانے کیوں کچھ شکایت پیدا ہو گئی تھی۔ خیر یار موجود تھے۔ شاکر صاحب کے ادھورے فقرے کو یار لبطرز احسن مکمل کرتے تھے اچھے خاصے دنوں تک شاکر صاحب یہ آدھا فقرہ بولتے رہے اور یار اسے مکمل کرتے رہے۔ مگر ایک دن جب میں ان کے یہاں پہنچا تو خوش تھے۔ بولے "یار فیض صاحب اچھے آدمی ہیں۔" میں نے حیرت سے یہ فقرہ سنا زاہد ڈار نے چپکے سے میرے کان میں کہا کہ کل فیض صاحب یہاں کا پھیرا لگا گئے ہیں۔

انھیں دنوں اجمل صاحب کے متعلق ایک نصف فقرہ سننے میں آیا "یار اجمل صاحب جو ہیں ...." مگر خیر اجمل صاحب چونکہ ادیب نہیں ہیں اس لئے ہم میں سے کسی کو ٹکڑا لگانے اور فقرہ مکمل کرنے کی ضرورت محسوس نہیں ہوئی، شاکر صاحب نے کئی دفعہ خود ہی اس فقرے کو مکمل کیا "یار یہ اجمل صاحب جو ہیں ..... ہوں ..... خدا کی قسم بہت وہ ہیں۔"

روانی کے ساتھ سالم فقرے انھوں نے اس شام بولے جس شام ایک دوست نے سبطے صاحب کے بارے میں کچھ کہہ دیا تھا۔ شاکر صاحب فوراً ہی پھٹ پڑے "نکل جاؤ تم اس گھر سے۔ میں اپنے دوست کے خلاف نہیں سن سکتا۔ بس میں کہہ رہا ہوں نکل جاؤ۔" پورے تین فقرے بالکل صحیح و سالم اور بغیر کسی سکتہ کے۔ مگر دوست بھی ڈھیٹ تھا۔ ٹس سے مس نہیں ہوا۔ اور اس کے بعد شاکر صاحب بہت دیر کے لئے چپ ہو گئے۔

شاکر صاحب کو سبطے صاحب سے واقعی بہت لگاؤ تھا۔ ایک مرتبہ ان کی خاطر شیعہ بھی ہو گئے تھے وہ ایک

عاشورہ کی دوپہر تھی کہ شاکر صاحب گھبرائے ہوئے ٹی ہاؤس میں داخل ہوئے۔ بولے کہ "یار ہمارے گھر چلو، مجلس کرنی ہے۔"

"مجلس ؟" ہم سب نے تعجب سے شاکر صاحب کو دیکھا۔ "ہاں مجلس۔ بس جلدی اٹھو۔ کسی پاس مرثیے ہیں؟"

احمد مشتاق نے فوراً انیس کی ایک جلد بغل سے نکال میز پہ رکھ دی۔ یہ مت پوچھیے کہ انیس کی یہ جلد کتنی دانشور نظروں سے ہوتی ہوئی احمد مشتاق کی بغل میں پہنچی تھی۔ بس اتنا اشارہ کافی ہے کہ اس جلد کو پڑھ کر صفدر میر نے اسلام میں ۱۸۶۲ء کو دریافت کیا تھا اور موچی دروازے میں جاکر زنجیری ماتم کیا تھا۔

خیر ہم شاکر صاحب کے ساتھ ان کے گھر پہنچے۔ وہاں پہنچ کر مجلس کی وجہ معلوم ہوئی۔ سبطے صاحب محرمی صورت بنائے بیٹھے تھے۔ ہمارے پہنچتے ہی انہوں نے مجلس شروع کردی۔ شاکر صاحب نے پہلے اپنی ادھوری پینٹنگ پہ کپڑا ڈالا اور پھر اگر بتی سلگائی۔ خورشید شاہد اپنے برہنہ بازوؤں کے ساتھ پہلے سے سبطے صاحب کی بازو بنی ہوئی تھیں دوسرا بازو احمد مشتاق بن گئے، سوز شروع ہوگئے۔ اس دن مجھے واقعی ملال ہوا کہ سید سبط حسن نے عمر خواہ مخواہ اشتراکیت میں ضائع کی، اچھے بھلے سوز خواں تھے۔

خیر تو ذکر یہ تھا کہ شاکر صاحب سالم فقرہ بولتے ہوئے بھی پائے گئے ہیں۔ لیکن ایسا واقعہ کبھی کبھار ہی گزرتا تھا۔ شاکر صاحب نے ایک دفعہ اپنی مصوری پر بات کرتے ہوئے ایک بات کہی تھی جو میری سمجھ میں کچھ اس طرح آئی کہ ہر آدمی کا ہمزاد ایک پرندہ ہوتا ہے، ایک آزاد بلند پرواز پرندہ کہ ابد کو چھو سکتا ہے لیکن ہماری تہذیب کے تعصبات اور رسم و رواج اسے قفس میں بند کر دیتے ہیں، میں اپنے اندر اسی پرندے کا کھوج لگا کر اسے قفس سے باہر لانے کی تگ و دو میں ہوں۔

یہ پرندہ کیا تھا۔ مجھے شک سا ہوتا ہے کہ شاید ایک سطح پر یہ پرندہ لفظ تھا۔ شاکر صاحب کے یہاں آکر لفظ قفس میں مقید ہوگیا تھا۔ ان کے یہاں پرندے کی پھڑپھڑاہٹ صاف سنائی دیتی تھی۔ مگر پرندہ کبھی قفس سے باہر نکلتے ہوئے نہیں دیکھا گیا، انھوں نے افسانے بھی لکھ کر دیکھ لیے۔ مگر پرندہ قفس کے اندر ہی رہا۔ پھر شاکر صاحب نے پینٹرا بدلا اور تصویریں بنانا شروع کردیں۔ یوں اپنے لیے ایک نئی زبان وضع کی۔ پھر دانتوں کے بیچ والی زبان بس اتنا بتانے کے لئے رہ گئی کہ شاکر صاحب گونگے نہیں ہیں۔

نئی زبان دیکھتے دیکھتے ایک تحریک بن گئی۔ مگر پھر دھیرے دھیرے کرکے ایک رواج بن گئی، پرندہ پھر قفس میں مقید ہوگیا۔ یہ ۶۳ء کا ذکر ہے کہ میں نے شاکر صاحب سے باقاعدہ ایک سوال کیا، شاکر صاحب آپ کا ہمعصر کون ہے۔

شاکر صاحب نے سر کھجایا۔ پھر بولے "میرے ہمعصر تو میرے طالب علم ہیں۔"

"وہ کیسے ؟"

"وہ ایسے کہ وہ میری ذات کا حصہ ہیں۔ میں سمجھتا ہوں کہ میں ان میں جیتا ہوں۔"

"مگر شاکر صاحب" میں نے کہا "اب سے پہلے تو آپ اپنی ذات سے باہر اپنے ہمعصر تلاش کر رہے تھے۔"

بولے "یار ہم نے تو مصوری سے نکل کر ادب میں ہمعصر تلاش کرنے کی کوشش کی تھی۔ مگر کیا کریں تمہارے ادب کا

بازار ہی سرد پڑ گیا۔"

"اور آپ کی مصوری کا بازار؟" میں نے جوابی حملہ کیا۔

اداس ہوتے بولے "ہاں یار وہ بھی سرد ہی ہے۔ میں تو اب اپنا زیادہ وقت اپنے طلبا میں گذارتا ہوں۔ میرا خیال ہے کہ ان میں سے چند ایک نکلیں گے اور کچھ کریں گے۔ اور ایک کے متعلق تو مجھے یقین ہے مگر میں تمہیں اس کا نام نہیں بتاؤں گا۔"

"وہ کیوں؟ آخر نام بتانے میں کیا قباحت ہے؟"

"بہت قباحت ہے۔ کبھی وہ بھی ٹی ہاؤس پہنچ جائے اور تم لوگوں کی میز پر بیٹھ کے بولنا سیکھ لے اور انٹلکچوئل بن جائے۔" رکے۔ پھر بولے "یار تم لوگوں نے بہت لڑکوں کو خراب کیا ہے اور یہ ناصر کاظمی جو ہے اس نے تو۔۔۔۔"

شاکر صاحب چپ ہو گئے۔ وہ اپنی دانست میں فقرہ مکمل کر چکے تھے۔

میں نے کہا شاکر صاحب، آپ نے لڑکوں کو خراب نہیں کیا۔"

شاکر صاحب ہنسے۔ چپ ہو گئے، تھوڑی دیر بعد پھر ہنسے، بے معنی سی ہنسی۔ پھر بولے "یار وہ دن اچھے تھے تم خیال پھر نکالو۔"

اصل میں شاکر صاحب اس شہر میں اپنے ابتدائی زمانے کو کبھی بھول نہیں پائے۔ ہر پھر کر ان دنوں کو یاد کرتے تھے وہ دن ہی ایسے تھے کہ ہم میں سے جس جس نے ان دنوں میں سانس لیا ہے وہ انہیں بھلا نہیں سکتا۔ ان دنوں میں کافی ہاؤس اور ٹی ہاؤس کے علاقے میں بے اطمینان مخلوق بہت اکٹھی ہو گئی تھی۔ پاکستان بننے کے بعد پیدا ہونے والا تخلیقی ذہن بہت غیر مطمئن تھا، ادب میں بھی اور مصوری میں بھی۔ بزرگوں کے طرز احساس اور اظہاری سانچوں سے اس کا نباہ نہیں ہو پا رہا تھا وہ اپنے طرز احساس کے حساب سے کسی نئے اظہار کی چیٹک میں تھے۔ اس چیٹک میں یار دن رات چائے اور کافی پیتے تھے اور باتیں کرتے تھے۔ باتیں بھی ایسی ویسی صبح سے شام ہوتی اور شام سے رات ہوتی مگر ریاض قادر کا فقرہ پورا نہیں ہوتا تھا کسی نے میز سے اٹھنے کی جسارت کی اور ریاض قادر نے قہر بھری نظر اس پر ڈالی "صاحب میرا فقرہ ابھی پورا نہیں ہوا ہے" اور وہ غریب اٹھتے اٹھتے پھر بیٹھ جاتا۔ ناصر کاظمی کے ایک لکھنوی دوست تھے، نہایت شائستہ نہایت وضعدار، دفتر سے لنچ کے لئے ٹھیک ایک بجے اٹھ کر کافی ہاؤس آتے اور ٹھیک دو بجے واپس چلے جاتے۔ مگر آج چار بج رہے تھے اور وہ مودب ریاض قادر کو سنے جا رہے تھے۔ ناصر کاظمی آیا تو بیچارگی سے ناصر کو دیکھا اور روہانسی آواز میں کہا کہ "ناصر صاحب، ہمارے دفتر کا وقت ختم ہو رہا ہے اور ریاض صاحب کا فقرہ مکمل ہونے میں نہیں آ رہا۔" ناصر نے بار امانت اپنے سر لیا اور لکھنوی دوست کو جیسے تیسے رخصت کیا۔ مگر ناصر کو اپنا فقرہ بھی تو بولنا ہوتا تھا۔ اور اپنی غزل بھی لکھنی ہوتی۔ جتنی دیر میں ادھر ریاض قادر کا فقرہ پورا اتنی دیر میں ادھر غزل پوری ہو جاتی اور سگریٹ کی ڈبیا پہ نقل کی جاتی۔ ناصر نے اپنی میز پر سگریٹ کی کوئی ڈبیا ضائع نہیں ہونے دی۔ سگریٹ نکال کر اسے پھاڑ کر پھیلایا اور شعر نقل کر لئے۔ قدرت خاموش شاکر علی کو کہاں سے کہاں کھینچ کر لائی اور اس مجمع کے بیچ لا بٹھایا۔

"آہو اپنی ناف میں مشک کی خوشبو لیے سرگرداں پھرتا ہے۔" یہ آرٹسٹ کے بارے میں شاکر صاحب کا بیان ہے۔ شاکر صاحب خود سرگرداں پھرتے پھراتے اس شہر میں پہنچے تھے۔ یہاں آکر وہ کافی ہاؤس میں آ بیٹھے اور خوشبو دینے لگے۔ دوسرے بولتے تھے، شاکر صاحب صرف جھکتے تھے۔

ایک دن جب ہم دن ڈھلے ٹی ہاؤس پہنچے تو دیکھا کہ میز پر سگریٹ کی ڈبیوں کے بہت سے ٹکڑے بکھرے ہیں اور ان پر انمل بے جوڑ نقش بنے ہوئے ہیں۔ پوچھ گچھ کی تو کھلا کہ آج یہاں شاکر صاحب کا پھیرا لگا ہے۔ بس اس دن سے ٹی ہاؤس میں ہمارے دوستوں کے بیچ سگریٹ کی ڈبیوں کا نیا استعمال شروع ہوا۔ اب تک یہ ڈبیاں غزل کے مصرف میں آرہی ہیں۔ اب ان پر تجریدی تصویریں بننے لگیں۔ اور کئی ایک نوجوان جو ابھی تک افسانے کی مشق کر رہے تھے تجریدی مصوری میں قدم رکھنے لگے۔

انھیں دنوں کی بات ہے کہ ایک نئے رسالہ کا ڈول پڑا۔ کام کمیٹی کا نام ہمارا۔ کہنے کو تو اس کا مدیر میں تھا۔ مگر درپردہ پوری پارٹی اس کی مدیر تھی اس کا ہم نے مل جل کر خیال نام رکھا تھا۔ واضح ہو کہ اسی نام سے میراجی گذرے برسوں میں اپنا رسالہ نکال چکے تھے۔ کچھ اس نسبت نے کچھ حلقہ ارباب ذوق سے میری وابستگی نے اچھی خاصی غلط فہمی پیدا کر دی۔ قیوم صاحب نے مجھے ہدایت کی کہ "خیال" کو حلقے کے ارگن کے طور پر نکلنا ہے۔ مگر میں اس ہدایت پر عمل کیسے کرتا۔ دوستوں میں تو نئی نسل کی کچھڑی پک انھیں دنوں ڈینیز ریستوراں میں جو اب مرحوم ہو چکا ہے یار لکھتے ہوئے مع ان یاروں کے جو تجریدی مصوری میں رواں تھے۔ منصوبہ یہ تھا کہ ایک منشور مرتب کیا جائے۔ اس فضا میں "خیال" کو نہ تو حلقہ کا آرگن بنانا ممکن تھا اور نہ آئے مانے ہوئے ادیبوں کا تعاون حاصل کر کے خالص ادبی رسالہ بنائے رکھنا ممکن تھا۔ "خیال" میں چھوٹتے ہی تجریدی مصوری شروع ہو گئی۔ بس فساد شروع ہو گیا۔ ہم پر بے بھاؤ کی پڑنے لگیں۔ مجھے جہاں تک یاد پڑتا ہے شاکر صاحب کا پہلا اظہار اسی رسالہ کے واسطے سے ہوا تھا، کیونکہ ابھی تک ان کی نہ تو کوئی نمائش ہوئی تھی، نہ کسی اور واسطے سے ان کی کوئی تصویر پبلک کے سامنے آئی تھی۔ ۱۹۵۲ء کے ابتدائی مہینوں کی بات ہے۔ ان کی ایک تصویر چھپی، پھر دوسری چھپی۔ بس لے دے شروع ہو گئی۔ ان دنوں ٹی ہاؤس میں قیوم صاحب کی پبلک بھری رہتی تھی۔ سب سے پہلے تو اسی پبلک کو چڑھائی کرنی تھی۔ مگر خیر تیسرے شمارے کے ساتھ پرچہ ہی بند ہو گیا۔ سو جو مسائل پیدا ہونے تھے وہ اصل میں بعد ہی میں پیدا ہوئے، شاکر علی کی خوشبو اب شہر میں پھیل چکی تھی۔ نئے مصور پیدا ہوتے چلے جا رہے تھے۔ ایک پیدائش بس یہ سمجھو کہ ہمارے بیچ ہوئی ایک یار نے گھٹی پلائی، دوسرے نے گود میں کھلایا۔ تیسرے نے سر چڑھا لیا۔ بہرحال شیخ صلاح الدین نے حنیف رامے کو اپنے سایہ عاطفت میں لے کر مظفر علی سید کو بالکل فارغ کر دیا۔ شیخ صاحب نے حنیف کو عہد کا سب سے بڑا مصور قرار دے دینے کی ٹھانی تھی۔ دوسرے تو قائل نہ ہو سکے۔ مگر ناصر کو اور مجھے تو شیخ صاحب پر بہت اعتبار تھا قسمت کی خوبی دیکھو کہ انھیں دنوں "برگ نے" کی اشاعت کا بندوبست ہوا۔ ناصر نے شیخ صاحب کے غصے اور حنیف کی زاری دونوں کو پی جانے کی ٹھانی تھی۔ مگر حنیف نے خود مکتبہ کارواں میں جا کر اپنا حق منوایا اور پھر "برگ نے" حنیف کے سرورق کے ساتھ شائع ہوئی۔

یہ بات ہونے کو ہوگئی مگر پھر ہمیں شاکر صاحب کے طعنے بہت سننے پڑے اور شاکر صاحب خاموش آدمی ضرور تھے مگر بات کو بھولا نہیں کرتے تھے۔ وقت گزرنے کے ساتھ حنیف کی جتنی ترقی ہوتی گئی شاکر صاحب کے طعنے میں تیر و نشتر بھرتے چلے گئے۔ سچی بات ہے، ہم تو ان دنوں حنیف کو دیکھتے تھے اور شیخ صاحب کی سنتے تھے اس وقت ہمارے سان گمان میں بھی نہیں تھا کہ آخرالامر اس عزیز کو سیاست میں جا کر خوار ہونا ہے۔

خیر یاروں نے مل جل کر ادب اور مصوری کی جو متحدہ جمہوریہ بنائی تھی وہ کم از کم تھوڑے دن ضرور چلی۔ منشور تو اختلاف رائے ہو جانے کی وجہ سے تیار نہ ہو سکا، بس بغیر منشور ہی کے چل پڑے۔ ہر یار اپنی ناف میں ایک خوشبو لئے پھرتا تھا۔ اور ادب اور آرٹ میں تو اصل چیز ناف کی خوشبو ہوتی ہے نہ کہ دماغوں سے بنایا ہوا منشور۔ مگر پھر یار تتر بتر ہونے شروع ہوئے، مصور جلدی رخصت ہوئے۔ بس دیکھتے دیکھتے کافی ہاؤس خالی ہوگیا۔ مصور اب اپنے سے باہر خوشبو تلاش کر رہے تھے اور دور دور کے سفر پر نکل گئے تھے، شاکر صاحب کہیں دور نہیں گئے، مگر وہ اپنے کالج میں مصروف ہوتے چلے گئے۔ تب اس گنہگار کے قلم سے کہیں یہ فقرہ لکھا گیا کہ دیوانگی کا دور رخصت ہو چکا ہے۔ اب تو شاکر صاحب کی بھی ٹائی کی گرہ بالکل درست نظر آتی ہے۔ شاکر صاحب نے کمال کیا کہ بیچ بیچ اپنی ٹائی کو غور سے دیکھا اور گرہ کو ڈھیلی کر کے ٹی ہاؤس میں آئے۔ مگر وہ یہ کتنے دن کر سکتے تھے۔ شاکر صاحب اب نیشنل کالج آف آرٹس کے پرنسپل ہو گئے تھے انھیں اپنی ٹائی کی گرہ بہر حال درست رکھنی تھی۔ جب تک وہ اس درسگاہ میں خالی ٹیچر تھے تو یہاں ان کا چھوٹا کمرہ ان کا سٹوڈیو بھی اور ننگے دوستوں کا ٹھکانہ بھی تھا۔ گرمی کی دوپہروں میں جب یار ٹی ہاؤس میں بیٹھے بیٹھے تھک جاتے تو یہاں سے اٹھ کر وہ اس ٹھکانے پہ پہنچتے اور یہاں کسی میز پر یا فرش پر پڑے رہتے۔ پرنسپل بننے کے بعد وہ ایک وسیع کمرے میں بیٹھنے لگے، یاروں نے چند دن اس کمرے سے بھی ایسا ہی برتاؤ کیا۔ ٹی ہاؤس کے کئی بے ٹھکانہ نوجوان جون جولائی کی مختلف دوپہروں میں اس کمرے کی بڑی میز پہ چکڑ چھپے کھا کر لوٹ لگاتے خراٹے لیتے پائے گئے، مگر آخر وہ پرنسپل کا کمرہ تھا۔ اس کے ساتھ یہ سلوک زیادہ عرصے نہیں چل سکتا تھا۔

پرنسپل بن کر شاکر صاحب خاصے دنوں امن میں رہے کہ اب بنجارا تر چکا تھا اور اکثر یاروں کی ٹائی کی گرہ درست نظر آنے لگی تھی۔ شاکر صاحب پرنسپل بنے اور آگے چل کر انھوں نے ایک شادی بھی کر ڈالی اور شادی بھی غیر ملکی خاتون سے پرنسپلی اور ازدواجی زندگی نے مل جل کر ان میں اچھا خاصا رکھ رکھاؤ پیدا کر دیا۔ اس زمانے میں اپنی ملاقات ان سے کم کم رہی۔ میں نے انھیں بالعموم تقریبوں میں دیکھا اور بہت مہذب پایا۔ بہر حال ایک ملاقات یاد ہے کہ شاکر صاحب نے بعد میں اس کا ذکر کر کے مجھے طعنے بہت دیئے۔ یہ ۶۵ء کی بات ہے۔ جنگ کے بعد ایک دن میری ان سے مڈھ بھیڑ ہوئی تو میں نے ان سے پوچھا کہ شاکر صاحب آپ آج کل کیا بنا رہے ہیں۔ اصل میں ان دنوں میں بھی تو ترقی پسندوں کی سی باتیں کرنے لگا تھا۔ اس فرق کے ساتھ کہ اس میں سے مارکسیت نکال کے پکستان ڈال دیا کرتا تھا شاکر صاحب نے بہت مہذب لہجہ میں مجھے خطاب کیا "انتظار صاحب" میں تو آج کل رکھ کے پڑھتا ہوں اور چاند Paint کرتا ہوں، جو سرحد کے دونوں طرف چمکتا ہے۔ اخباری قلم تو ہاتھ میں تھا، اس جواب کا مجھ پر جو رد عمل ہوا وہ کالم میں لکھا گیا۔

شاکر صاحب تو اپنی بات پہ قائم رہے۔ مگر میں ڈھیلا پڑ گیا۔ ۱۹۷۱ء کے دنوں میں میں بھاگ بھاگ کر ان کے گھر جاتا تھا۔ ان دنوں شہر میں مجھے تو یہی ایک سکون کا گوشہ نظر آتا تھا کہ یہاں بیٹھ کر بے خوفی سے ارد گرد سے بیزاری کی باتیں کی جا سکتی تھیں۔ مگر اب شاکر صاحب نہ لکھتے پڑھتے نظر آتے، نہ چاند کرتے دکھائی دیتے۔ کینوس پر ایک ادھورا چاند کتنے دنوں سے اپنی تکمیل کا منتظر تھا۔ مگر بنانے والا بناتے بناتے اسے بیچ میں چھوڑ کر جیسے اس سے بالکل بے نیاز ہو گیا تھا۔ شاکر صاحب ان دنوں بالعموم سوتے ہوئے پائے جاتے۔ اصل میں اب وہ بالکل فارغ تھے نئی ازدواجی زندگی تو بس چار دن کی چاندنی تھی۔ ان چار دنوں میں شاکر صاحب بہت معروف رہے اور بہت نہال ہوئے یہ چار دن گزر چکے تھے۔ اب شاکر صاحب فارغ تھے اور گھر کی صورت یہ ہو گئی تھی کہ دروازہ کھلا رہتا۔ دستک پر اندر سے کوئی آواز نہ آتی۔ یار دروازہ کھولتے اور سیزر کی معیت میں اندر پہنچتے، جہاں شاکر صاحب بالعموم منہ لپیٹے سوتے دکھائی دیتے بہرحال یاروں نے گھر کا راستہ دیکھ لیا تھا۔ مختلف اوقات میں مختلف رنگ کی ٹولیاں پہنچتیں، کوئی افسرانہ شان رکھنے والوں کی ٹولی۔ کوئی ٹھکانے کی متلاشی بے ٹھکانہ دانشوروں کی ٹولی۔ شاکر صاحب کی نیند میں وقفہ وقفہ سے خلل پڑتا رہتا۔ آخر جب ریٹائر ہونے کے بعد وہ اپنے بنائے ہوئے گھر میں جا کر رہے تو نیند میں خلل ڈالنے والوں کا تانتا ٹوٹا۔ مگر اب شاکر صاحب کو نیند نہیں آتی تھی۔ اصل میں یہاں انھیں ایک دن اکٹھا ہی سونا تھا۔

انجم رومانی کی غزلیں

کوئے ملامت

زیرِ طبع

انتظار حسین

کی

کہانیاں

شہرِ افسوس

دُوسرا ایڈیشن

چھپ گیا ہے

ان لوگوں سے خوابوں ہی میں ملنا اچھا رہتا ہے

مُنیر نیازی

O

تھوڑی دیر کو ساتھ رہے کسی دُھندلے شہر کے نقشے پر
ہاتھ میں ہاتھ دیے گھومے کہیں دُور دراز کے رستے پر
بے پردہ استھانوں پر دو اُڑتے ہوئے گیتوں کی طرح
غُصّے میں کبھی لڑتے ہوئے کبھی لپٹے ہوئے پیڑوں کی طرح
اپنی اپنی راہ چلے پھر آخرِ شب کے میدان میں
اپنے اپنے گھر کو جاتے دو حیران بچوں کی طرح

O

محمد سلیم الرحمٰن

نظم

رات اہلِ دید کا رختِ سفر، رزقِ خیال
وقت کی پیچاں رگوں میں خون کی پروانہ وار
گردشوں کا سوز و ساز۔

رات کے سیلِ رواں ہیں بادباں در بادباں
گم نوردوں کے چراغاں، زمزمے، طبل و علم،
سربسر ناز و نیاز۔

ہر چہ بادا باد جسم و جان میں آوازِ نور ،
تیرگی کے دل کے اندر پھیرتی خنجر کی دھار،
حدِ ناپیدا کنار۔

منتظر و اشد کے کیا کیا پیرہن، منظر، حجاب
سانس لیتے، سامنے، اور اتنے شل دستِ طلب
خوں چکاں ناخن تمام

وہم کی آئینہ آئینہ روانی میں کسی
کوندتے چہرے کے گرتے عکس سے کیا کچھ بخش
اور بس باقی ہوس۔

دیدہ و دل روندتی آرائشوں کی زرق برق
سیج پر طوفاں کی زلفیں کھولتی، چلتی ہوئی
صرصرِ شب زندہ وار

صبح کے ساحل پہ تختے، بادباں، مستول، رخت،
آدمی، دریائی پریاں، جاں بلب اور خلط ملط ،
بے اماں غرقابیوں کی یادگار

(۱۹۶۵ء)

○

ماؤزے تنگ

آلوچے کے پھول کی شان میں

○

کیا تھا موسمِ گل کو بِدا مینھ اور ہواؤں نے
اب آیا موسمِ گل لوٹ کر تو برف کے گالے
اُڑتے آتے ہیں اُس کی پیشوائی کیلئے آگے

الف چٹان جس پر برف نے ہے چھاؤنی چھائی
وہاں پر دیدنی ہے اک گلِ روشن کی زیبائی

فقط اپنے لئے یہ موسمِ گل کا نہیں خواہاں !
نقیبِ موسمِ گل کا اسے کافی ہے بس عنواں

وفورِ گل سے جب کہسار سارا لہلہائے گا
یہ روشن پھول سب پھولوں میں مل کر مسکرائے گا

طِلسمی غار

جھٹپٹے کی چھاؤں میں یہ چیڑ کے کڑیل درخت
تیز رَو اور پُر سکوں دھوئیں مچاتی بدلیاں پیہم رواں
یہ طلسمی غار ہے فطرت کا لاثانی کمال
حسنِ بوقلموں کا مسکن ہیں یہ اوگھٹ چوٹیاں

ترجمہ، محمد سلیم الرحمٰن

زاھد ڈار

نظم

میرا وجود زہر سے لبریز ہے ۔
تم میرے وجود کا زہر چوسنے کے لئے تیار نہیں ہو ۔
میرے وجود کا زہر مجھے کھا رہا ہے ۔
مَیں اپنی آگ میں جل رہا ہوں ۔
روشنی کے بغیر ۔
محبت کے بغیر ۔
مَیں تنہائی کا قیدی ہوں ۔
خاموش اور بیزار ۔
ایک ہی زندگی جو میری ہے گزرتی جا رہی ہے ۔
گزر جانے کے بعد کچھ بھی نہیں ۔
گزر رہی ہے تو سب کچھ ہے ۔
ایک آرزو ، ایک جستجو ، ایک اضطراب ۔
جب تک ناتمام ہے سب کچھ ہے ۔
تکمیل کے بعد کچھ بھی نہیں ۔
مَیں ایک خواب دیکھ رہا ہوں ۔
مَیں تمہارے اندر ڈوب کر فنا ہو جاتا ہوں ۔

میری علیٰحدہ ہستی ختم ہو جاتی ہے ۔
پھر تم مجھے سوچتی ہو ۔
تمہاری محبت مجھے دوبارہ تخلیق کرتی ہے ۔
تمہاری محبت کا اظہار ۔ میرے لئے نئی زندگی بن جاتا ہے ۔
یہ تو بس ایک خواب ہے ۔
ورنہ میری ایک ہی زندگی ہے جو گزرتی جا رہی ہے ۔
سوچنے میں سب کچھ ہے
حقیقت میں کچھ بھی نہیں ۔
تم کون ہو اور کہاں ہو ؟
مَیں کون ہوں اور کہاں ہوں ؟

عبدالرشید

ایک نظم

تو آخر یہ کیا بوجھ ہے ۔
ہاتھ قدموں کی مٹی سے اُٹھ کر درختوں کو چھُو آتے ہیں ۔
مینہ برستا ہے ۔
اور نیچی چھت کے مکانوں میں روشن دنوں کی سواری کا امکاں گزرتا ہے۔
آنکھیں جو اپنے ہی
منظر کی دیوار پر ایک لمحے کو جاگی تھیں ۔ باہر کی ٹھنڈی ہوا کے سندیسے
سے پھر مندگئی ہیں ۔
گراں ساعتیں ہیں ۔ خموشی، اندھیرا ـــــ اندھیرے کی چادر کے پیچھے، وہی
روزن و در ۔

وہی بام، ہونٹوں سے چمٹے وہی مرگِ دل کی جوالا کے ایام
کیسے ہٹائیں کہ آنکھوں کے بس میں وہی پیشِ منظر کی مُٹھی
وہی دیکھنے کی تڑپ دِل کے شیشے میں پارہ
وہی درسِ تسکیں، وہی شام ـــــ گر مینہ برستا ہے ۔
مینہ کے لبادوں میں اپنے کفن بھیگتے ہیں ۔
زباں تار تار اپنے تالو کے پنجرے سے چمٹی ہے ۔
سب چُپ ہیں، لفظوں سے پہلے دلوں کے تلاطم میں کھلیان بھی جل چکے ہیں ۔
کہیں دُور آتش زدہ گھاس سے جڑواں پنچھی اُڑے تھے، وہ کھو بھی چکے ہیں ۔
نہ ہاتھوں کے نیچے، نہ آنکھوں کے پیچھے زمیں کی رطوبت کے چاند ـــــ

عبدالرشید

ایک نظم

تو آئیں وہ مہمان بن کر
ہماری سرا میں
غلافوں سے چہرے سے گھونگھٹ اٹھائیں
پلک ناؤ کھولیں
ہمیں دونوں سمتوں سے دیکھیں
کہ حاضر و غائب
وہی ہم ہی ہم ہیں
جو برسوں سے رستوں میں خط لے کے تکتے
کہ باراں و باد اور اٹھتی ہوئی گرد
لمحے کو ساکن ہو
پتّوں میں ریشم کے کیڑے مرکیں
ان کو پیغام دیں
دھوپ سے ڈول آدھے بھرے
پھول کھلتے سے
شور بنجر زمیں
کھارے پانی سے بالشت نیچے سرک آئی ہے

سُرخ انجیر پیروں میں مسلی ہوئی
گھر کی دہلیز تک
ہر جگہ ٹوٹے پتوں میں بکھری ہے
آئیں، دیا طاق میں گھی سے روشن کریں
کچے پھل کی طرح اپنی وارفتہ خوشبو
کی جلدیں، پرانی تپائی پہ رکھیں
منڈیروں پہ کب سے کبوتر غنودہ ہیں
کیاری میں پانی کی ٹھنڈک
سویرے کا مستول
غوں غوں کی کابک
سبھی روبرو ہے
چلے آئیں موسم میں ہلکی سی سردی ہے
اور جنوری کے کھلے بالوں سے
پہلی بارش کا پانی ٹپکتا ہے۔

○

جیلانی کامران

ادیب اور سماجی عمل

(۱)

معاشرے کے ساتھ لکھنے والے کا کیا رشتہ ہے اور معاشرے کے اندر واقع ہونے والے معاشرتی نشو و نما اور تغیّر کے عمل کے ساتھ لکھنے والے کی نسبت کیا ہے ..... یہ سوال بے حد پرانے ہیں اور ادبیات کی ٹیکسٹ بکس اِس سوال پر مختلف انداز میں بحث کرتی ہیں۔ پچھلے کئی برسوں سے ادب کے طالب علم اِس مسئلے پر غور کرتے رہے ہیں اور امتحانوں میں یہ موضوع طالب علموں کا پسندیدہ موضوع بھی رہا ہے۔ سرسری طور پر دیکھنے سے ادیب اور معاشرتی عمل کی باہمی نسبت بے حد آسان نظر آتی ہے۔ اور ہم بڑے اطمینان کے ساتھ یہ رائے دے سکتے ہیں کہ ادیب کو سماجی عمل کی تمام تر جزئیات میں شامل ہونا چاہیئے اور اِس عمل کی رفتار کو تیز تر کرنے میں پوری مدد دینی چاہیئے اور اگر معاشرہ نشو و نما کے دوران ساکن ہو جائے تو ادیب کا فرض ہے کہ وہ اِسے حرکت اور رفتار فراہم کرے۔ جو لکھنے والے معاشرتی عمل سے گریز کرتے ہیں۔ ہم انھیں ادیب نہیں مان سکتے کیونکہ ادیب معاشرے کا ناصح ہے۔ معاشرتی عمل کا نگران ہے۔ معاشرتی نشو و نما کا معاون ہے ..... وغیرہ وغیرہ۔ جو لوگ اِس موضوع کو قابلِ توجہ نہیں ٹھہراتے وہ فوراً پوچھتے ہیں کہ معاشرے سے کیا مراد ہے ؟ اور معاشرتی عمل کسے کہتے ہیں ؟ اِن کا جواب دیئے بغیر لکھنے والے کے ساتھ اِن کے رابطے کی بات بے معنی ہے ... یہاں تک موضوع کی کیفیت کچھ زیادہ پیچیدہ نہیں ہے۔ مگر جب کچھ لوگ یہ کہتے ہیں کہ معاشرہ ایک مجرد تصوّر ہے اور اس اعتبار سے اس کی موجودگی مشتبہ ہے کیونکہ جسے معاشرہ کہتے ہیں وہ افراد کے رَویوں کے مجموعے کا نام ہے رویّے کی بات کرو۔ ادیب اور معاشرتی عمل کے رشتے کا ذکر فضول ہے ..... تو ایسا سن کر اس موضوع کی معروضی اہمیت پر بھی شک ہونے لگتا ہے ..... اور ہم پوچھنے پر مجبور ہو جاتے ہیں کہ کہیں معاشرتی عمل، رویّوں کے باہمی عمل کا نام تو نہیں ہے ! —— یہ ساری باتیں جو اس طرح سامنے آتی ہیں، ادیب اور معاشرتی عمل کے مابین موجود سوالوں کی طرف اشارہ کرتی ہیں۔ اِن سوالوں کو کسی طرح نظر انداز کرنا مناسب نہیں ہے ....

(۲)

سماجی عمل کے بارے میں غور طلب حقیقت یہ ہے کہ یہ عمل کسی مشین کا عمل نہیں ہے۔ اور دوسرا غور طلب امر یہ ہے کہ جس طرح مشین پر کام کرنے والا، مشین کے میکانکی عمل سے باہر اور الگ ہوتا ہے، معاشرتی عمل میں ہر فرد اس عمل کا حصہ ہوتا ہے خواہ معاشرے میں اُس کا مقام اُس مرکز پر ہو جیسے مشینی عمل میں مشین کار کا ہوتا ہے۔ معاشرتی عمل میں عمل کی حدود سے باہر ہونا یکسر ناممکن ہے۔ انسانی رشتے، معاشرتی عمل کا خام مواد فراہم کرتے ہیں۔ جیسے کچا مال مشینی عمل کے

لئے ضروری ہوتا ہے۔ اور جس طرح کچے مال سے سوچی سمجھی اشیا تیار ہوتی ہیں۔ کچھ اسی طرح معاشرتی عمل کے ذمے بھی انسانی رشتوں کے ذریعے، ایک نئے انسانی کردار کی تیاری ہوتی ہے جو معاشرتی عمل، نئے انسانی کردار کو تیار نہیں کرتا ناقص ہوتا ہے، جیسے کپڑا سینے کی وہ مشین ناقص ہوتی ہے جس کا بخیہ جگہ جگہ سے ٹوٹا ہوا ہو۔ اس اعتبار سے معاشرتی عمل سبب اور نتیجے کے طور پر جبر کا عمل اور نئے کردار کی تیاری کے طور پر انسانی اختیار کا عمل بھی ہے۔

یہ باتیں اپنی اپنی جگہ درست ہیں اور ان سے بہت کم اختلاف ممکن ہے۔ تاہم اِس ضمن میں یہ سوال سامنے آتا ہے کہ معاشرتی عمل کو برپا کون کرتا ہے؟ جس طرح مشینی عمل کی کارگزاری مشین کار سے وابستہ ہے یا بجلی کے سوئچ بورڈ سے اسی طرح معاشرتی عمل کی ابتدا اس کا آغاز اور اِس کی سمت نمائی کس کے ذمے ہے؟ کیا معاشرتی ایک بار شروع ہو جانے کے بعد خود کار عمل میں بدل جاتا ہے؟ اِن سوالوں کے جواب میں کہا جاتا ہے کہ معاشرتی عمل، کو تاریخ کی قوتیں پیدا کرتی ہیں اور پھر یہی قوتیں، اس عمل کو بے کار بھی کر سکتی ہیں۔ معاشرہ ایک جاندار اکائی کی طرح اِن قوتوں کے درمیان اُبھرتا، ڈوبتا بدلتا، اور نئے کرداروں کو تخلیق کرتا ہے اور تاریخی قوتوں کے سمندر میں کسی جہاز کی طرح برابر اپنی منزل تلاش کرتا ہے تاریخی قوتوں اور معاشرے کی جاندار اکائی کے باہمی رشتے کی اُس کہانی میں ڈوبے ہوئے اور نیست و نابود ہوتے ہوئے معاشروں کی بے آباد داستانیں بھی شامل ہیں۔

معاشرے کی نشوونما کی کہانی، عالمی پس منظر میں، جس سچائی کی طرف اشارا کرتی رہی ہے یہ ہے کہ معاشرے کے اندر موجود انسانی رشتے ابتدا میں خون اور نسل، نام و نسب اور مال و زر پر قائم رہے ہیں اور اس زمانے میں اِن رشتوں کو طبقاتی مفہوم ملا ہے۔ طبقوں کی تہہ میں بھی انسانی معاشرتی رشتوں کی ابتدائی کیفیت برابر موجود رہی ہے۔ معاشرے کے اندر انسانی معاشرتی رشتوں کے باہمی تصادم سے تحریکیں پیدا ہوئیں اور اِن کے زیر اثر معاشرتی عمل پیدا ہوا۔ جس نے انسانی تاریخ میں نئے دور اور نئے باب کا اضافہ کیا۔ تاہم معاشرے کی نشوونما کی روداد انسان پر انسان کے ظلم کی روداد بھی ہے۔ معاشرتی عمل نے ہر زمانے میں اِس ظلم اور اس سے پیدا ہوتے ہوئے ظالمانہ نظام کو ختم کرنے کی کبھی کامیاب اور کبھی ناکام کوشش کی ہے۔ اس سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ معاشرتی عمل درحقیقت ظلم کو مٹانے اور انسانی رشتوں کے پُرامن تعلقات کو قائم کرنے کے لئے ظاہر ہوتا ہے۔ اور اِس مقصد کے علاوہ اس کا اور کوئی مقصد نہیں ہے۔ سماجی (معاشرتی) عمل ظاہر ہو کر معاشرے کے اندر موجود انسانوں کو انسان ہونے کا اعتماد بخشتا ہے۔ اور ظلم سہتے ہوئے مظلوم انسانوں کو اُن کی چھنی ہوئی انسانیت اور اُن کے انسان ہونے کا چھنا ہوا اعزاز لوٹاتا ہے۔ اور اِس طرح انسان کے ایک ہونے اور ایک دوسرے کے برابر ہونے کا تصور پیش کرتا ہے اور معاشرے کے اندر موجود انسانوں کو مادی خوش حالی اور مادی اور غیر مادی آرزوؤں کی تکمیل کے لئے ماحول، اور دبی ہوئی اور سوئی ہوئی صلاحیتوں کو پھول پھلنے کا موقع فراہم کرتا ہے۔ نظری سماجیات کے طالب علم اِس کیفیت کو عموماً شاعرانہ طرزِ بیان میں ادا کرتے رہے ہیں۔ اور شاعروں نے معاشرے کی اِس انسانی صورت کو زمین پر جنت کے اُتر آنے کا معجزہ بھی کہا ہے۔ معاشرتی عمل اپنے ارادوں، اور مقاصد کی رہنمائی میں اِس عالم ناموجود کی طرف اشارہ کرتا ہے۔

(۳)

معاشرتی عمل ایک اعتبار سے دوہرا عمل بھی ہے۔ یعنی اس کی تہیں (کم از کم ہمارے جاننے کی حد تک) دو ہیں جس تہہ اور پہلو کا ذکر کیا جا چکا ہے وہ انسانی ہے اور اس انداز میں، یہ پہلو جس ظلم سے دوچار ہوتا ہے اُس میں انسانی جسم کی ہلاکت ایک روزمرہ کا محاورہ بن کر نمایاں ہوتی ہے۔ معاشرتی عمل کی دوسری تہہ اقتصادی ہے۔ یہ پہلو، اقتصادیات سے انسانیات، اقتصادی رشتوں سے انسانی رشتے، اور محنت کی خرید و فروخت سے خوش حالی اور خوشی کے تصور کو پیدا کرتا ہے۔ معاشرتی عمل عموماً انسانی تہوں سے رونما ہوتا ہے، معاشرے کی اقتصادی تہوں کو مسمار کرتا ہے یا بدلتا ہے اور اس طرح اقتصادی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ معاشرتی عمل کے اقتصادی پروگراموں سے نئے انسانی کردار کی توقع وابستہ ہوتی ہے اور یہی وہ مقام ہے جہاں سے معاشرتی عمل پر رائے دی جا سکتی ہے۔ اسے اچھا یا بُرا کہا جا سکتا ہے۔ یا اس سے حاصل کردہ نتائج میں فائدوں اور نقصانات کو شامل کیا جا سکتا ہے۔ تاریخ نے معاشرتی عمل کی پہچان کا صرف ایک معیار دیا ہے کہ کسی معاشرتی عمل نے کس حد تک انسانی کردار کی تشکیل کی ہے۔ اور یہ انسانی کردار سے کہاں تک بہتر اور مختلف ہے جو معاشرتی عمل کے ظاہر ہونے سے قبل معاشرے کی پہلی حالت و کیفیت میں موجود تھا۔ اخلاقیات کا دائرۂ کار معاشرتی عمل کو قابلِ قبول یا ناقابلِ قبول قرار دیتا ہے۔

(۴)

جو کچھ اب تک کہا گیا ہے اِس میں اِس حقیقت کو بھی شامل کیا جا سکتا ہے کہ ہر معاشرتی عمل، معاشرے کے اندر اپنے ارادوں اور مقاصد کی تعمیل اور تکمیل کے لئے ادارے قائم کرتا ہے۔ اداروں کو قائم کئے بغیر معاشرتی عمل کے پروگراموں کو نافذ نہیں کیا جا سکتا۔ اِس لئے معاشرتی عمل کی تمام تر کارگزاری میں اداروں کا مقام مرکزی ہے اور ادارے اپنے طور پر کسی مناسب طریقِ کار کے بغیر نہ تو کارآمد ہو سکتے ہیں اور نہ کام کر سکتے ہیں۔ طریقِ کار کی دریافت اور اداروں کی ایجاد کے بغیر معاشرتی عمل کے پُرامید درخت پر نہ تو پھول اُگ سکتے ہیں اور نہ پھل آ سکتے ہیں۔ اِس مقام پر معاشرتی عمل انسانی نفسیات سے دوچار ہوتا ہے اور جبلتوں کے ٹکراؤ اور معاشرتی عمل کے مقاصد کی پیروی کا سانحہ پیدا ہوتا ہے۔ انسانی تاریخ میں اچھے سے اچھے معاشرتی عمل اِس صبر آزما دورا ہے پر شکست و ریخت کا شکار ہوتے رہے ہیں....

اِس ضمن میں جس امر کو ملحوظ رکھنا ضروری ہے یہ ہے کہ کوئی بھی معاشرتی عمل، اِس عمل کے اندر مضمر اور موجود مقاصد اور ارادوں پر مکمل یقین اور اعتقاد کے بغیر کارآمد ثابت نہیں ہو سکتا۔ مقاصد کی کشش، معاشرتی عمل کو مفید اور پائیدار کیفیت مہیا کرتی ہے۔ اگر یہ کشش کمزور ہو جائے، یقین متزلزل ہو اور اعتقاد زائل ہو جائے تو معاشرتی عمل، جس کے ذریعے معاشرے کو بدلنے کی کارروائی ممکن ہوتی ہے، کامیابی سے ہم کنار نہیں ہو سکتا۔ اِس اعتبار سے اصل اور ضروری شئے مقاصد کا وزن ہے۔ اور اس وزن پر والہانہ اعتقاد ہے۔ انسانی نفسیات کے اندر چھپی ہوئی جبلتیں، فوری ذاتی فائدے کی آرزو، صرف اپنی ہی زندگی کو بہتر بنانے کی خواہش اور انا کی مادی تمناؤں کی ہوس میں محدود کرنے کے رجحانات اِس وزن کو تلف کر دیتے ہیں اور معاشرتی عمل کے نقشے پر جبلتوں اور مقاصد کی کشمکش دکھائی دیتی ہے..... اور نتیجے میں انارکی نظر آتی ہے۔

(۵)

معاشرتی عمل، معاشرے کی سرشت سے کبھی گم نہیں ہوتا اور معاشرہ بھی اِس عمل کے بغیر زندہ نہیں رہ سکتا۔ اصل میں معاشرتی عمل، معاشرے کی زندگی ہے، معاشرہ اِس عمل کے ذریعے پہچانا جاتا ہے، جس طرح انسان اپنے کاموں کے ذریعے پہچانا جاتا ہے اور زندہ کہلاتا ہے، اسی طرح معاشرہ بھی اس عمل کے ذریعے اپنی شناخت فراہم کرتا ہے۔ لیکن اس مرحلے پر فلسفہ راستے میں حائل ہوتا ہے اور بتاتا ہے کہ ہر عمل اپنے دائرہ کار میں مثبت سے منفی اور پھر اس منفی سے نئی اثبات پیدا کرتا ہے۔ یعنی عمل اپنے اندر سے اپنے لئے ردِ عمل کو ظہور دیتا ہے اور پھر اس منفی سے نئی اثبات پیدا کرتا ہے۔ یعنی عمل اپنے اندر سے اپنے لئے ردِ عمل کو ظہور دیتا ہے اور پھر ردِ عمل اور عمل کے مجموعے اور حاصل ضرب سے ایک نئے عمل کی بنیاد پڑتی ہے اور عمل کی مسلسل حرکت قائم رہتی ہے۔ اس نئے عمل کی ابتدا سے قبل اور پہلے عمل اور ردِ عمل کے دائرۂ اثر کے دوران جو عرصہ پھیلا ہوا دکھائی دیتا ہے اور جسے بعض فلاسفر، مدت یا وقفے کا تصور کہہ کر بیان کرتے ہیں۔ وہی مدت یا وقفہ یا عرصہ کسی عمل کی اصل زندگی ہے۔ اور معاشرتی عمل بھی اس صداقت سے بے نیاز نہیں ہے۔ اس وقفے کے دوران، جو پھر واپس نہیں آئے گا، اور پھر اس کی ویسی صورت دکھائی نہیں دے گی۔ مقاصد کی کشش اور جبلتوں کی یلغار برابر متصادم ہوتی ہیں۔ لیکن مقاصد کی کشش مثبت ہوتی ہے اور جبلتوں کی یلغار میں مضمر منفی قوت ابھی کچھ زیادہ بااثر نہیں ہوتی۔ ہمارے سیاسی عمل کے دوران ایسی کیفیت قیامِ پاکستان کے زمانے میں تھی۔ اور معاشرتی عمل کے دوران ایسی کیفیت اُس وقت رونما ہوتی ہے جب انسانی قوتیں اس عمل کو برپا کرنے کے لئے تاریخ میں ظاہر ہوتی ہیں اور معاشرتی عمل کے نفاذ کے لئے ادارے اور طریق کار وضع کرتی ہیں۔ زندگی کے ہر عمل میں غالباً یہی مقام فیصلہ کن ہوتا ہے کیونکہ اگر اس مقام کی نگرانی نہ کی جائے تو وقفہ گزر جاتا ہے۔ مدت کا عرصہ ایک نئی صورت اختیار کر لیتا ہے اور معاشرتی عمل یا کوئی اور عمل، اپنی نفی سے اپنے مقاصد کو جھٹلانے کا سبب بن جاتا ہے۔ اس بات کا تجربہ ہم سب پر بخوبی واضح ہے ..... اِس مقام کو پہچاننا لکھنے والوں اور دانشوروں کی سب سے بڑی ذمہ داری ہے۔

(۶)

سماجی عمل ہر اعتبار سے معاشرے کا مرکزی اور بنیادی عمل ہے۔ اس عمل سے جو رشتے پیدا ہوتے ہیں اور انسانی کردار سے جو رویے مرتب ہوتے ہیں اُن پر معاشرے کا سارا سٹرکچر قائم ہوتا ہے۔ سماجی عمل کا سارا فلسفہ اور اس سے وابستہ نظامِ فکر معاشرے کے اندر انسان کو آزادی فراہم کرتا ہے۔ آزاد انسانوں کے معاشرے کو تعمیر کئے بغیر قومیں اپنے تاریخی رول کو ادا نہیں کر سکتیں۔ اِس لئے جہاں کہیں نوآبادیاتی نظام سے رہائی کی تحریکیں کامیاب ہوئی ہیں وہیں سماجی عمل کی پرخلوص ابتدا بھی ہوئی ہے۔ اِس پس منظر میں تیسری دنیا، سماجی عمل کی تجربہ گاہ میں بدل گئی ہے اور سماجی عمل اور سیاسی عمل کے تصادم کا سانحہ رونما ہوا ہے!

ہم سیاسی عمل کا ذکر کرنا نہیں چاہتا۔ کچھ اس لئے بھی کہ سماجی عمل ہی سے معاشرے کے دوسرے عمل پیدا ہوتے ہیں اور کچھ اس لئے بھی کہ سیاسی عمل پر بات کرنے سے معاشرتی عمل کا موضوع نظروں سے اوجھل ہو سکتا ہے۔ نظری اعتبار سے

ایسا کہنا درست ہے۔ مگر تیسری دنیا میں اور ہمارے اپنے ملک میں سماجی عمل، سیاسی عمل کے ذریعے ظاہر ہوا ہے۔ اور اس طرح جو صورتِ حال پیدا ہوئی ہے اُس میں لکھنے والوں کو عجیب و غریب آزمائش کا سامنا کرنا پڑا ہے۔

سماجی عمل، جیسا کہ پہلے کہا جا چکا ہے، بنیادی طور پر معاشرے کے اندر انسان کو آزادی فراہم کرتا ہے اور ایسے رشتے اور رویّے مرتب کرتا ہے جن کا آزادی کے تصور کے مطابق ہونا ضروری ہے۔ اس لئے سماجی عمل کے کامیاب ہونے کے لئے آزادی کی حدود کا تعین لازمی ہو جاتا ہے۔ سماجی عمل کو نافذ کرنے والی سیاسی ایجنسی سماجی عمل کو معاشرے میں مستحکم کرنے کے لئے آزادیوں کو مشروط کئے بغیر کارآمد اور مفید ثابت نہیں ہو سکتی۔ اس لئے آزادیوں پر شرطیں عائد کی جاتی ہیں۔ اِن شرطوں کے بغیر، اور آزادی کو محدود کئے بغیر، سیاسی ایجنسی، سماجی عمل کے مقاصد کو حاصل نہیں کر سکتی اور اگر شرطوں اور حدود کو نظر انداز کیا جائے تو سیاسی عمل، انسانی نفسیات کی زد میں آ کر سماجی عمل کو کامیابی سے ہمکنار نہیں کرا سکتا۔ اور معاشرے کے اندر انسان کی آزادی اور معاشرتی انصاف کا تصور ناکام ہو جاتا ہے۔ اس مقام پر لکھنے والوں کے لئے سوال پیدا ہوتا ہے کہ وہ اس صورتِ حال میں کس کے ساتھ وابستہ ہوں؟ کیا وہ غیر مشروط طور پر اُس سیاسی ایجنسی کے ساتھ وابستہ ہو جائیں جو سماجی عمل کو معاشرے میں نافذ کر رہی ہے؟ یا وہ آزادیوں پر عائد کی گئی شرطوں کے خلاف احتجاج کریں اور صف آرا ہو جائیں؟ لکھنے والے اور دوسرے دانشور بالعموم مشروط آزادی کے بارے میں پریشان رہتے ہیں۔ یہ الگ بات ہے کہ اُن کا ایسا تجربہ اُن کی تحریروں میں کھُل کر سامنے نہیں آتا۔ اُن کا تخلیقی رویّہ اِس صورت میں سماجی عمل کی بجائے سیاسی عمل کے دائرے میں کام کرتا ہے اور سماجی عمل اُن کی توجہ سے باہر رہتا ہے۔

(۷)

معاشرتی عمل کے بارے میں جو کچھ کہا گیا ہے اُس سے واضح ہوتا ہے کہ ادیب اور معاشرتی عمل کا باہمی رشتہ بادی النظر میں بے حد آسان سہی، اصل میں کچھ زیادہ ہی پیچیدہ ہے۔ ایک زمانہ تھا جب معاشرتی عمل، طبقاتی اور اقتصادی اعتبار سے غیر متحرک تھا تو ادیب اِس عمل کے نام پر رائے عامہ تیار کرتے تھے اور کہتے تھے کہ معاشرے کا بدلنا ضروری ہے۔ انسان معاشرے کی طبقاتی اخلاقیات میں گرفتار ہے۔ اُس کی رہائی کے لئے کام کرو، منظم ہو جاؤ اور معاشرے کو بدل دو۔ تیسری دنیا میں ادیبوں کی ایسی آواز پچھلے پچاس برسوں سے گونج رہی ہے۔ روس اور مغربی یورپ میں ادیبوں کا ایسا انداز پچھلی صدی میں دکھائی دیتا تھا۔ تاہم نوآبادیاتی نظام کے خاتمے کے بعد تیسری دنیا میں اور خود ہمارے ملک میں معاشرے کو بدلنے کی ذمہ داری قومی قیادت نے سنبھال لی ہے اور حکومت اور قانون سازی، اس قومی قیادت کے پاس ہے۔ دوسرے لفظوں میں قومی قیادت کا مزاج اُسی فکری فضا کا تربیت یافتہ ہے جس کی تعمیر و تشکیل کے لئے دنیا بھر کے ادیب اور مفکر پچھلے ایک سو برس سے کام کر رہے تھے۔ اس فکری فضا کا تعمیری معاشرتی پروگرام، کم از کم ہمارے ملک میں قومی قیادت کے ذریعے حکومت اور حکومت کے قائم کردہ اداروں نے اپنے فرائض میں شامل کر لیا ہے اور پچھلی نسلوں کے ادیبوں کے معاشرہ بدلنے کے خواب تعبیر پانے کی راہ اختیار کر چکے ہیں۔ اِس لئے آج کے لکھنے والوں کے لئے معاشرتی عمل کی ضرورت کی خاطر رائے عامہ کو تیار کرنے کا فرض، تخلیقی اعتبار سے متروک ہو چکا ہے۔ معاشرتی عمل کی ضرورت، ادیب کا موضوع نہیں رہا، کیونکہ معاشرتی عمل، حکومت کی ذمہ داری بن چکا ہے! جہاں حکومتیں اِس عمل کی راہ میں رکاوٹ ہیں وہاں ادیب اِس فرض کو نبھانے پر مجبور

ہے۔ مگر دنیا کے سیاسی اور نظریاتی نقشے پر اب ایسے ملکوں کی تعداد کم ہو رہی ہے اور جہاں ایسے ملک موجود بھی ہیں وہاں یہ عمل، معاشرتی سے کہیں زیادہ نسلی اور سیاسی نوعیت کا ہے [مثلاً رہوڈیشیا - جنوبی افریقہ، امریکی معاشرے کے نیگرو مسائل اور برطانیہ میں رنگ دار قوموں کا مسئلہ]

لیکن جہاں معاشرتی عمل کی ابتدا ہوتی ہے اور ادارے قائم ہو چکے ہیں۔ وہاں ادیب کی ذمہ داری کا سوال ضرور پیدا ہوتا ہے۔ تاہم یہاں بھی ادیب کی ذمہ داری محدود اور مشروط دکھائی دیتی ہے کیونکہ قومی قیادت خود اجتماعی معاشرتی شعور کو اس کی بدلتی ہوئی صورت میں قبول کر چکی ہے اور اس کے نفاذ کے لئے اس کی اپنی سکیمیں اور اس کے اپنے طریق کار ہیں۔ کیا ادیب ان سکیموں کے بارے میں بات کرے؟ یا وہ اُن کے طریق کار کو زیر بحث لائے؟ لیکن وہ ایسا نہیں کر سکتا کیونکہ یہ کام ان ماہرین کا ہے جو اس کام کے لئے مامور کئے گئے ہیں۔ ٹیکنیکل اعتبار سے ادیب کا شمار ایسے ماہرین میں نہیں ہوتا۔ معاشرے کو بدلنے کی ٹیکنیک کا ادب کی بجائے اُن بے شمار علوم کے ساتھ تعلق ہے جو معاشرے کی تعمیر کے مختلف پہلوؤں کے لئے گائیڈ لائین تیار کرتے ہیں معاشرتی عمل کے نظام کار میں ادیب کا مقام دکھائی نہیں دیتا۔

بعض ادیبوں کا خیال ہے کہ جہاں معاشرتی عمل اپنے تاریخی رول کے لئے کام کی ابتدا کرتا ہے وہاں معاشرے کے اندر تضادات کی شدت بھی بڑھ جاتی ہے۔ تضادات کھلنے لگتے ہیں، نمایاں ہوتے ہیں اور پورے معاشرے کی تصویر پر چھا جاتے ہیں۔ کچھ ایسی ہی بات ہمارے ادب میں ظاہر ہوئی ہے اور ہمارے ناول، افسانے، رپورتاژ، ہماری روزمرہ کی گفتگو، ڈرامے اور نظمیں اور اپنے رنگ میں غزل کی شاعری، ـــ ان سب کا منظر اور پس منظر تضادات کی نمائندگی کرتا دکھائی دیتا ہے۔ تضادات کی ایسی اخلاقیات، اشفاق احمد کے کیریکٹر تلقین شاہ میں برابر موجود ہے۔ ٹیلی ویژن کے بیشتر پروگرام تضادات کے حوالے سے غور و فکر ہوتا ہے اور معاشرتی عمل کے مقاصد پر طبیعتوں کی جبلی خواہشات حملہ آور ہوتے نظر آتی ہیں۔ کردار کی دو رُخی معاشرتی عمل کو جام کرنے میں کامیاب ہوتے دکھائی دیتی ہے.....

تضادات کے جائزے سے اور معاشرتی عمل کی موجودگی میں جو شئے واضح ہوتی ہے یہ ہے کہ معاشرتی عمل کی راہ میں سب سے بڑی رکاوٹ، انسانی نفسیات ہے جو معاشرتی عمل کے مقاصد کو قبول کرنے سے قاصر ہے۔ اس کی ایک معمولی مثال امتحانوں میں نقل کرنے کا رجحان اور نااہل کو عام زندگی میں اہل ثابت کرنے کا دستور ہے۔ ظاہر ہے کہ جو ذہن ان دو راستوں پر کام کرتا ہے وہی ذہن معاشرتی عمل کے پروگراموں کے مختلف فیصلہ کن پوائنٹس پر بھی کام کرتا ہے اور اگر ایسے ' ذہن ' کا احاطہ نہ کیا جائے تو معاشرتی عمل کے ساتھ وابستہ اداروں کی کارگزاری بھی متاثر ہوئے بغیر نہیں رہ سکتی ..... تاہم بعض دانشوروں کا خیال ہے کہ انسانی نفسیات سے خائف ہونا بے جا ہے۔ کیونکہ معاشرتی عمل، اداروں کے ذریعے کام کرتا ہے اور ادارے بالآخر نئے انسانی کردار کو تیار کرنے میں کامیاب ہو جاتے ہیں۔ لیکن یہاں یہ سوال پھر قابل غور ہے کہ اگر اداروں کی کارگزاری ہی متاثر ہو تو ایسی توقع کہاں تک سودمند ہے؟

(۸)

ایسی عجیب و غریب کیفیت میں "ادیب" کا اصل کا موضوع انسانی نفسیات ہے۔ جو معاشرتی عمل کے لئے آزمائش بنتی

ہے۔ انسانی نفسیات کی تربیت کے بغیر معاشرتی عمل کی کامیابی مخدوش ہے۔ اس لئے ادیب کا کام انسانی نفسیات کی تربیت کا ہے۔ تضادات کے جس ادبی رویے سے ہمارے لکھنے والوں کی شناسائی ہے اُس کے مطابق سر دست بُرے انسان اور دو رُخی فطرت، مثالی کردار بن کر ظاہر ہوئے ہیں اور جس انسان کے ساتھ مثبت توقع وابستہ کی جاسکتی ہے وہ بے سہارا، اور شکستہ خاطر دکھائی دیتا ہے۔ یعنی اخلاقیات کی زبان میں نیکی کمزور اور بُرائی طاقت ور نظر آتی ہے۔ ادیب نیکی اور مثبت عمل کا پرچار کرتے ہیں مگر بدی کی قوتوں کو بے پناہ اور طاقت ور دکھاتے ہیں ایسے نظارے کو دیکھ کر قاری اور سامع نیکی اور مثبت عمل کے حق میں آہ بھرتے ہیں اور بدی قوتوں کے آگے سربسجود ہونے کی تمنا کرتے ہیں۔ ادیب کا کام اس آہ کو انسانی عزم میں بدلنے کا ہے .... مگر کیسے ؟

اس سوال کے جواب مختلف ہیں اور ہر لکھنے والا اس کا جواب خود دریافت کرسکتا ہے اور اُسے اس کا جواب خود ہی دریافت کرنا ہے۔ تاہم ٹیلی ویژن کے ایک حالیہ پروگرام "سوہے یہ بھی آدمی" میں ایک ایسا طریق کار رونما ہوتے دکھائی دیا ہے۔ جہاں انسانی نفسیات اور انسانی شعور کے اندر مضمر اخلاقیات کے درمیان موجود فاصلوں اور تفاوت کو کم سے کم ہوتے دکھایا گیا ہے اور انسان کی بنیادی خوبیاں ظاہر ہوئی ہیں۔ تاہم ادیبوں نے اپنے معاشرے میں انسانی خوبیوں کو تلاش کرنے کی کسی تحریک کا آغاز نہیں کیا۔ اس لئے معاشرے کے انسانی نقشے سے خوبیاں گم ہوتی نظر آتی ہیں اور خوبیوں کی عدم موجودگی میں تضادات کا میلوڈرامہ پھیل چکا ہے اگر معاشرتی عمل کو معاشرے میں معاشرتی اقدار کے پھیلانے اور مساوی طور پر ہر فرد تک ان اقدار اور فائدوں کے پہنچانے کا مؤثر ذریعہ بننا ہے تو لکھنے والوں پر فرض ہے کہ وہ معاشرے کے اندر انسانی خوبیوں کی نشان دہی کریں۔ کیونکہ انسانی خوبیوں کے بغیر معاشرتی عمل اپنے مقاصد کو حاصل نہیں کرسکتا۔ ہم نے محرومیوں کے بیابانوں میں عمریں گزار دی ہیں اور اب وقت آگیا ہے کہ ہم انسانی خوبیوں کے سائے تلے بھی دن گزاریں تاکہ تاریخی عمل اپنے مقاصد حاصل کرسکے جس کی بشارت ہر ادیب اپنے اپنے زمانے میں دیتا رہا ہے اور جس کی ہر زمانے میں انسان آرزو کرتا رہا ہے ۔

جاذب آفاقی

قطعات

گاہے گاہے یہ گماں ہوتا ہے میں کچھ بھی نہیں
اے گُلِ تَر! یہ بتا تُو کیسے نِکلا شاخ سے
اور کبھی محسوس ہوتا ہے مقیّد دل میں ہوں
جو تری تدبیر تھی شاید وُہ مَیں بھی کر سکوں

شگفتہ شاخ پہ ہوتے ہیں گُل کی صورت میں
گُلوں کو دیکھ کے یاد آ گئے وہ چہرے بھی
وُہ جن کی راہ میں کانٹے بچھائے جاتے ہیں
جو زیرِ ناف کی خاطر سجائے جاتے ہیں

مری مانند پہنچے ہیں یہاں تک
خراماں ہیں زمیں پر جن کے سائے
گزر کر بحر و بر کے مرحلوں سے
محبت ہے مجھے ان بادلوں سے

موجِ دریا! آ گئی ساحل پہ تو
کیا تڑپنے سے اذیّت کم ہوئی
رات کیا طوفاں میں گذری، یہ بتا!
چیخنے سے دَرد کچھ ہلکا ہُوا!

آج اے شمع! صبح سے پہلے
کس قدر ہے حسین اے ہمدم!
ختم ہونا ہے رات کا قِصّہ
آخری شب کا آخری حِصّہ

ہمارا نام جب آیا وہ ہو گئے خاموش
ہمارے ہوتے ہوئے یاں کسی نے کچھ نہ کہا
ہے مصلحت کا تقاضا خموش ہم بھی رہیں
اب اپنے بعد ہی شاید یہ کچھ کہیں تو کہیں

تحریر : محمد شفیعی کدکنی (ایران)
ترجمہ : سجاد رضوی

جدید شاعری میں انسانی گہرائیوں کا فقدان

سب سے پہلی مشکل تو یہ ہے کہ بے مایگی کی تعریف کیونکر ہو اور اس لئے کہ جو چیز آپ کے لئے بے مایہ ہے وہ عین ممکن ہے کسی اور کے لئے عین مایہ ہو اور اسی طرح کوئی چیز دوسرے کے لئے بے مایہ ہو لیکن آپ کے نزدیک اس اس کا الٹ ہو۔ دوسری مشکل یہ ہے کہ مسائل اضافی ہوتے ہیں تو پھر کیا لازم آتا ہے کہ بے مایگی کا تجزیہ کرتے وقت ہم زمان و مکان کے حوالوں کو ذہن میں رکھیں اور پھر ایک مشکل اور ہے اور اس کا تعلق ثقافت اور اس کے حدود سے ہے جس کی تشکیل کرنے والے عناصر ممکن ہے کسی ایک سرزمین تک محدود نہ ہوں ان سب مشکلات کے باوصف میں بے مایگی کی اس تعریف کے حدود میں رہ کر جو میرے ذہن میں ہے اور اپنے ماضی کو نظر میں رکھ کر نیز ثقافت کے اس مفہوم کی روشنی میں جو آج کل رائج ہے چند ایک باتیں گوش گزار کرنا چاہتا ہوں۔ اس بے مایگی کا سب سے واضح نشان یہ ہے کہ انسان ماضی سے اپنا رشتہ توڑ لے اور حال سے بنا ملاحظہ استوار نہ کرے۔ مجھے اجازت دیجئے کہ خود اپنے دائرۂ کار یعنی شعر و شاعری سے اس بات کی مثال پیش کروں۔ ہمیں شعر میں جدت طرازی کا تجربہ کم و بیش پچاس برس سے ہو رہا ہے۔ اور گزشتہ بیس برس تو ایسے ہیں کہ ایک تجربے کے بعد دوسرا تجربہ ہمارے سامنے آ رہا ہے اور اس انداز سے کہ چند اشخاص سے قطع نظر، ان تجربوں میں ماضی سے کٹ جانے کے آثار بالکل واضح نظر آتے ہیں۔ اب حالت یہ ہے کہ ان تجربہ گر حضرات کے کلام میں اگر کوئی ایک آدھ مصرع ابو حفص سغدی کا آ جائے یا گا تھا کا ایک بند نظر آ جائے تو وہ ماضی سے پیوستگی کی علامت نہیں بلکہ بذاتِ خود یہ اسی بے مایگی کی دلیل ہے جو گہری نظر سے دیکھنے پر انسانی جذبات کی گہرائی کے فقدان کے ہم معنی ثابت ہوگی (ضروری ہے کہ اس ضمن میں مستثنیات کو نظر انداز کر دیں) اب شعر و شاعری راڈار کے اصول اور علم فضا کے نظریات کے مانند نہیں کہ اس ملک میں تازہ وارد ہو بلکہ اس کے پیچھے صدیوں کی کاوشیں موجود ہیں جن کو عمل میں لانے والے سربرآوردہ اصحاب کو آپ خوب جانتے اور پہچانتے ہیں۔ کہا جاتا ہے کہ آخری چند ایک صدیوں میں شاعری فرسودہ ہو چکی تھی لہٰذا ضرورت تھی کہ اس پر نظر ثانی ڈالی جائے۔ بہت خوب۔ نیما یوشیج نے یہ کام کیا اور خوب نبھایا۔ اب وقت آیا ہے کہ جدید شاعری کے انسانی پس منظر کو ذرا گہری نظر سے دیکھیں اور سوچیں کہ ہم نے کیا کیا ہے؟ میں مولانائے روم کے ہاں موجود انسانی جذبات کی گہرائی کا ذکر نہ کروں گا اور نہ سعدی و خیام کے ہاں موجود جذبات کی گہرائی کی طرف اشارہ کروں گا۔ ہرگز نہیں بلکہ میں تو خود اپنے زمانے کے شاعر محمد اقبال لاہوری کی مثال دوں گا۔ کیا ہمارے تمام "تجربہ گر" دوستوں کے مجموعہ ہائے کلام میں اس جذباتی گہرائی کا سواں حصہ بھی ہے جو کلام اقبال میں ملتی ہے۔ اس وقت ہمیں اس کے اجتماعی افکار سے کوئی بحث نہیں شاید اگر ہم مولانائے روم کے عہد میں زندہ ہوتے تو ہم ان کے اجتماعی افکار میں سے بہت سوں کو پسند

ہ کرتے البتہ ہم اپنے دور میں ان کی جس بات کو پسند کرتے ہیں وہ ان کے کلام کی انسانی بنیادیں ہیں اور اس کا وہ تعلق ہے جو اسے زندگی سے تھا۔ ہماری جدید شاعری نے چاہا تو یہ تھا کہ زندگی سے رشتہ جوڑے اس کا آغاز تحریکِ مشروطیت سے ہوا اور اس میں روزمرہ کے سطحی مسائل نے راہ پائی لیکن اس کے بعد اس نے بے کار و بے فائدہ گروہی تجربوں کے بستر پر آرام کرنے کی ٹھان لی۔ ہمارا آج کا شاعر زندگی اور انسانیت کے بارے میں سوچنے سے کہیں پہلے یہ فکر کرنا شروع کر دیتا ہے کہ تاریخ ادبیات میں کون سے تجربے کو اس کے نام سے لکھا جائے گا۔ مثلاً شاید مستقبل میں یہ لکھا جائے کہ فلاں شاعر نے 'سائیکل' کا کلمہ پہلی بار شاعری میں استعمال کیا یا یہ کہا جائے کہ اس نے "تیرے بوسے سلینورک ایسڈ کے مانند ہیں" کی ترکیب استعمال کی جو علمی اور سائنسی تلمیح کے علاوہ شعر کی حدود میں کیمیا کا عمل دخل ظاہر کرتی ہے۔ ہمارے شعراء کی تمام سوچ کچھ اسی انداز پر تصور کی جاسکتی ہے اور ہر روز اس میں اسی نہج پر اضافہ ہوتا جارہا ہے۔

ہمارے قدیم شاعر ایک جذباتی رو سے سرشار تھے۔ دوسرے لفظوں میں ان کے ہاں ایک طرح کا ایمان، ایک طرح کا عشق ایک طرح کا اعتقاد (اس سے بحث نہیں کہ یہ ایمان کس قسم کا تھا) موجود تھا جو انھیں دورِ جدید کی ادبی شوخیوں سے الگ رکھتا تھا۔ آج ہمارے ہاں وہ قوت ایمان موجود نہیں۔ چونکہ ماضی سے ہمارا رشتہ کٹ چکا ہے اور حال نے ہمیں کچھ دیا نہیں اس لئے جذبے کی اس قوت اور ایمان کی اس طاقت سے ہماری تہی دامانی ہمیں نت نئے تفنن سے ہم کنار کرتی رہتی ہے اور ہمیں ان تجربوں میں مشغول رکھتی ہے جو آج ہمارا سرمایہ ہیں۔ یہ وہ قوت ایمان تھی جو کبھی ناصر خسرو کو جنم دیتی تھی کبھی ابوریحان بیرونی اور کبھی جلال الدین مولوی کو اور وہ اس لئے کہ ان کے دور کے ثقافتی مسائل ان کے جذبہ اور ایمان سے مربوط تھے ان کے تعلیم حاصل کرنے کے طریقے اور تعلیم دینے کے طریقے بھی اسی ایمان کی قلمرو کا حصہ تھے۔ آج ہم میں کون ہے کہ اگر اسے تعلیم دینے کا معاوضہ نہ ملے تو بھی وہ کسی مدرسے میں گھنٹہ دو گھنٹہ مفت پڑھانے پر آمادہ ہو؟ پہلے سوال مادی فوائد کا پیدا ہوتا ہے پھر کہیں خدمت ملک و ملت کا خیال آتا ہے اب دیکھیئے اس خاکسار نے اپنے نزدیک کے دو ثقافتی میدانوں کی معلومات کا ذکر کیا ہے اس سے یہ گمان کرلینا چاہیئے کہ ثقافت کے دوسرے پہلوؤں سے بھی ان باتوں کا درست ہونا لازم ہے اور یہ بات بیکار نہ ہوگی اگر ہم اس تمام تہی دامنی اور بے مائگی کا ذمہ دار ایمان کے فقدان کو قرار دیں۔ ہمارے بزرگوں کے فقدان کو قرار دیں۔ ہمارے بزرگوں کے ایمان کا سرچشمہ دین تھا اور بعض اس ایمان کے سوتے معاشرے سے پھوٹتے تھے لیکن آج ہم اپنے آپ سے 'اور' میں' کے نغموں سے سرشار ہیں اور یہ 'میں' کے نغمے کہنے والے کے دل میں ایمان اور جذبے کی کوئی گنجائش نہیں چھوڑتے۔

جیسا استاد ہوگا ویسا ہی شاگرد نکلے گا اور جس قسم کا شاگرد ہوگا اسی قسم کا استاد اسے میسر ہوگا جہاں استاد پیسے کے لئے پڑھائے گا شاگرد بھی درجہ الف کی امید پر پڑھے گا اور توقع رکھے گا کہ اسے کسی علمی میدان میں ڈگری نصیب ہوجائے گی۔ مگر زمانہ قدیم بات یوں نہ تھی۔ اپنی عمر کوئی زیادہ نہیں اور مجھے یاد ہے کہ ابتدا میں جب میں خراسان کے قدیم وضع کے مدارس میں پڑھتا تھا تو سردیوں کے موسم میں طلوع آفتاب کے وقت اپنے گھر سے دور مدرسے جایا کرتا تھا اور استاد ادیب نیشاپوری کے درس میں ہر روز چار گھنٹے چٹائی پر دوزانو ہو کر بیٹھا کرتا تھا کہ ان کے ایک دو سبقوں سے استفادہ کر

سکوں اوران کا طریقہ بھی پچاس سال سے یہی تھا کہ طلوعِ آفتاب کے بعد گھر سے نکل اس چٹائی پر بیٹھ جاتے اور ظہر تک درس دیتے وہ چیز جس نے پچاس سال تک انہیں اس کام پر آمادہ کیا وہ کیا تھی؟ صرف جذبہ اور ایمان - اور میں بھی جب اس سلسلۂ تعلیم سے منسلک تھا اس قسم کے جذبے اور ایمان سے بے بہرہ نہ تھا لیکن جب میں یونیورسٹی میں داخل ہوا تو پھر درجۂ الف مقصد ٹھہرا اور پھر پیسا نس اور پھر ڈاکٹریٹ اور پھر ملازمت اور پھر ملازمت سے متعلق دوسرے امور اور ان سے فراغت پر چند گھنٹے "تدریس کے .... میرے شاگرد بھی جو میری کلاس میں آتے تھے اتنا ہی جذبہ اور اتنا ہی ایمان لے کر آیا کرتے۔

ہر میدان میں حرکت اور کوشش کی بات معاشرے اور اجتماعی ضروریات سے تعلق رکھتی ہے لیکن ان تمام کاوشوں کا مقصد جذبے اور ایمان کا حصول نہیں بلکہ ضروریات کا پورا کرنا ہے میں یہ نہیں جانتا کہ کونسی طاقت وقوت کے ذریعے سے اس ایمان گم گشتہ کو، جو فروغ کے قول کے مطابق سینوں سے نکل بھاگنے والا کبوتر ہے، ازسرِ نو واپس لایا جا سکے۔

فن اور ثقافت میں خلاقی کی کمی بھی اسی جذبے اور ایمان کے فقدان کا نتیجہ ہے۔ شاعر اور فنکار، بجائے اس کے کہ وہ ایمان اور جذبے کی قوت سے سرشار ہوں، اپنے آپ اور اپنے 'میں' کے نشے میں غرق ہیں۔ اس لئے قدرتی بات ہے کہ وہ معاشرے میں اپنے شعر کے اثرات کے بارے میں اور اس سے پیدا ہونے والی تحریک کے بارے میں غور وفکر کرنے سے پہلے یہ سوچنے بیٹھ جاتا ہے کہ جب میں ٹیلی وژن میں یہ اشعار سناؤں گا تو مجھے کون کون دیکھ رہا ہوگا یا اس مسئلے پر اپنی فکر صرف کرتا ہے کہ میرے دیوان کے شائع ہونے پر میری تصویر جو رسالوں میں چھپے گی وہ کس صفحے پر ہوگی۔ اور اس پر جو سرخی جمائی جائے گی وہ کیسی ہوگی؟ کیا اس میں "اچھا شاعر" لکھا جائے گا یا "عظیم شاعر" یا "موجودہ نسل کا نمائندہ شاعر"

ثقافت اور ادب کے مختلف شعبوں میں جو نقص اور جو کمزوریاں دیکھنے میں آتی ہیں وہ بظاہر اسی جذبے اور ایمان کی قوت کے نہ ہونے سے پیدا ہوتی ہیں اور ہمارے ادب و ثقافت میں موجودہ بے مائگی اور تہی دامانی سے نکلنے کی ایک ہی راہ ہے اور وہ اس قوت ایمان کو تلاش کرنا ہے جسے ہم کھو بیٹھے ہیں۔

ہمارے فن اور ثقافت کی ترقی اور عروج کی ساتھی یہی انسانی جذبے کی گہرائی رہی ہے۔ ہماری تاریخ میں ہمیں یہ بات برابر نظر آتی ہے کہ ہمارے چوٹی کے ادیب وہ لوگ رہے ہیں جن کے کلام و آثار میں موجود انسانی گہرائیاں ہماری توجہ اپنی جانب منعطف کرواتی ہیں۔ ہم جدید شاعری میں انھیں انسانی گہرائیوں کی تلاش میں ہیں۔ اگر شعرِ جدید نے عوام سے ایسا رابطہ استوار نہیں تو اس کا سبب انھیں انسانی گہرائیوں کا فقدان ہے، اور یہ بات بالکل سیدھی ہے کہ کسی فن پارے میں موجود انسانی جذبے کی گہرائی کا تعلق براہ راست عوام میں اس کی اثر پذیری اور مقبولیت سے ہے۔

فارسی تحریر : نادر نادرپور
ترجمہ : سجاد رضوی

عصرِ حاضر کی ہماری ثقافت ماضی سے بہرہ یاب نہیں

شپنگلر کا قول ہے کہ ثقافتیں بھی انسانوں کے مانند ہوتی ہیں۔ وہ پیدا ہوتی ہیں۔ بچپن اور جوانی کے مرحلوں سے گزرتی ہیں۔ اوجِ کمال کو پہنچتی ہیں۔ بڑھاپے کی سرحد میں داخل ہوتی ہیں اور پھر مر جاتی ہیں۔

اس قول کو ذہن میں رکھیے اور اب فرمایئے کہ ہماری ثقافت ان مراحل میں سے کس مرحلے میں ہے۔ میں یہ کہوں گا کہ ہماری ثقافت جاں کنی اور نزع کے عالم میں ہے۔ میں قنوطیت پسند نہیں اور یونہی بات نہیں کر رہا بلکہ اپنے قول کے ثبوت میں میرے پاس دلیل ہے۔

کسی بھی زندہ ثقافت کی، خواہ وہ جوان ہو یا بڑھاپے کے دور میں، ایک خصوصیت ہوتی ہے اور تین صفات۔ اس کی خصوصیت یہ ہوتی ہے کہ اس میں اخذ و رد کی قوت ہوتی ہے یعنی جس چیز کو اپنی زندگی کے لئے ضروری سمجھتی ہے اسے دوسری ثقافتوں میں سے حاصل کر لیتی ہے اور جس بات کو فالتو اور غیر ضروری گردانتی ہے اسے نکال باہر کرتی ہے۔ اور اس کی تین صفات حسبِ ذیل ہیں:۔

۱۔ اپنے ماضی سے فیض یاب ہوتی ہے۔

۲۔ دورِ جدید کے تقاضوں کو پورا کرتی ہے۔

۳۔ مستقبل کو بناتی اور سنوارتی ہے۔

لیکن ہماری جدید ثقافت ان میں کن صفات کی حامل ہے۔ ہماری موجودہ ثقافت پہلی خصوصیت سے تو بالکل کوری ہے یعنی اس میں اخذ و رد قدرت ہی نہیں۔ دوسرے لفظوں میں اسے ضروری اور غیر ضروری، لازم اور فالتو کے مابین فرق سے واقفیت ہی نہیں اکثر اوقات وہ ان چیزوں کو ترک کر دیتی ہے جو لازم و ضروری ہوتی ہیں اور ان باتوں کو دل میں بٹھا رکھتی ہے جو غیر ضروری اور فالتو ہیں اگر ایک دور ایسا تھا کہ ہماری ثقافت یونانی فلسفہ کے عناصر کو قبول کر کے اپنی ضروریاتِ حاضر میں ملا دیتی تھی اور پھر بوعلی سینا کے فلسفے اور سہروردی کی حکمت کو وجود میں لاتی تھی اور اگر ایک ایسا زمانہ تھا کہ بودھ مت اور مانویت اور اسلام کے افکار کو یک جا کر کے ایک مرکب تیار کرتی تھی اور معرفتِ الٰہی کو پیرایۂ اظہار میں لاتی تھی اور پھر اگر ایک وقت ایسا تھا کہ ہماری ثقافت چینی فنکاروں سے ان کے اصول اور ان کے فنی طریقے سیکھ کر اپنی مینا توری تصویر کشی کی عمارت ان کی بنیادوں پر استوار کرتی تھی اور پھر اگر ایک زمانہ ایسا تھا کہ ہماری ثقافت عربی عروض اور شاعری اور عربی اوزان اور اس کے کلمات لے کر اپنے مناسب حال بنا لیتی تھی اور

یوں رودکی اور فردوسی کی شاعری کو لباس وجود بخشتی تھی تو آج وہ دور ہے کہ ہماری ثقافت فلسفہ میں مارکس اور مارکوز، کانٹ اور کنت اور فن میں پیکاسو یا پیارو اور پھر ادب کے میدان میں سارتر اور ساد کے ناموں کی بحث میں گرفتار ہے اور اگر ان تمام کے بارے میں اس کا علم صرف ناموں کی حد تک محدود نہ بھی ہو اور ان کے فکری اور فنی نتائج سے بھی کسی حد تک بہرہ ور ہو تو بھی اس میں کوئی شک نہیں کہ وہ ان میں سے اپنی ضروریات کے مطابق اور اپنے تقاضوں کے مناسب باتیں اختیار کرنے پر قادر نہیں۔

ہماری عصر حاضر کی ثقافت ایک ایسی بڑھیا ہے جس کا معدہ مقوی اور مغذی خوراک ہضم کرنے سے عاجز ہے اب تو اس کا کام ان کھانوں کو اِدھر اُدھر رکھ کر خوش ہو لینا رہ گیا ہے اور یہ کہنا کچھ غلط نہ ہوگا کہ اب اس کے ہاں زندگی کے آثار نظر نہیں آتے۔

اب ذرا ثقافت کی صفات پر نظر ڈالیں۔

۱۔ ہماری موجودہ ثقافت اپنے ماضی سے کسب فیض نہیں کرتی بلکہ اس کے بارے دو طرح دوہرے ردعمل کا اظہار کرتی ہے مثبت اور منفی۔ مثبت ان معنوں میں کہ ماضی کی تعریف و توصیف کرتی ہے اور عہد حاضر کے تمام ذخیروں پر چاہے وہ خود اس کے اپنے ہوں یا غیروں سے مستعار لیئے ہوں، خط بطلان کھینچتی ہے، اور یہ دعوے کرتی ہے کہ دنیا کا تمام ثقافتی سرمایہ اسی کے ماضی کا مرہون منت اور دوسروں کا اس میں کوئی حصہ نہیں اور منفی ردِ عمل یہ ہے کہ یک لخت اپنے ماضی کو پس پشت ڈال دیتی ہے اور اس کی قدر و قیمت سے سرے انکاری ہو جاتی ہے۔ یہ دونوں ردِ عمل اس احساس کا نتیجہ ہیں کہ وہ اپنے حال کو حقیر گردانتی ہے اور اس احساس کا سبب اس کی موجودہ زبوں حالی اور کمزوری ہے۔

۲۔ عہدِ حاضر کے تقاضوں کو پورا نہیں کرتی کیونکہ اولاً تو وہ اپنے ماضی کو درست طور پر نہیں جانتی اور اس کے ساتھ کوئی صحیح و سالم رابطہ نہیں رکھتی جو ان دونوں قسموں کے ردِ عمل کا لازمی اثر ہے اور ثانیاً مغربی ثقافت کے مقابلے میں، کہ اس نے جدید دور کو اپنے تسلط میں کر لیا ہے، اپنے آپ کو پسماندہ محسوس کرتی ہے اور اس احساس کی بنا پر، اس تہذیب و ثقافت کو درست طور پر سمجھنے سے قاصر ہے۔

۳۔ یہ مستقبل کو نہیں بناتی۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ اس نے اپنے ماضی کو پہچانا نہیں اور اپنے حال کو کھو بیٹھی ہے اور اسی لئے اس میں سکت نہیں کہ مستقبل کی تعمیر کر سکے۔

اس قسم کی ثقافت بے مایہ نہیں دم توڑ رہی ہے۔ اب اس خیال سے کہ میرے اس دعوے کو محض اتہام نہ گردانا جائے۔ میرے لئے یہ بات ناگزیر ہو جاتی ہے کہ میں اپنی دلیل کے طور پر ان تمام اسباب کو گنواؤں جو بالواسطہ یا بلاواسطہ، دور سے یا نزدیک سے اس نزع کی حالت کی نشاندہی کرتے ہیں۔

یہ اسباب میرے خیال کے مطابق دو طرح کے ہیں۔ پہلی قسم تو وہ اسباب ہیں جن کا تعلق خاص طور پر ہمارے وطن سے نہیں اور ان کا اثر ان تمام ثقافتوں پر ہے جن کی حالت اور کیفیت ہماری ثقافت ایسی ہے میں ان اسباب

کو "عالمی" یا "تاریخی" اسباب کا نام دیتا ہوں۔

دوسری قسم ان اسباب کی ہے جو صرف ہماری ثقافت پر اثر انداز ہوئے اور ان کا نشان ہماری ثقافتی حدود سے باہر نہیں ملتا۔ میں ان اسباب کو "مقامی" یا "قومی" اسباب کہوں گا۔ اب ان اسباب کی پہلی قسم پر ایک نظر ڈالیں۔

۱۔ اگر شپنگلر کے مفروضے کو تسلیم کریں کہ ثقافتیں انسانوں کی طرح ہوتی ہیں، تو یہ بات قبول کرنا لازم آتا ہے کہ ثقافتوں کی اپنی زمانی اور مکانی حدود ہوا کرتی ہیں۔ دوسرے لفظوں میں ہر ملک کی اپنی ثقافت ہوتی ہے اور ہر ثقافت کا اپنا زمانہ ہوتا ہے، ہر قوم اور ہر ملک انسانی ثقافت کو بحیثیت مجموعی جنم دینے اور پروان چڑھانے میں اپنا اپنا حصہ ادا کرتے ہیں اور ایک کی باری دوسرے کے بعد آتی ہے۔ اسی بات کو تمثیلی طور پر یوں کہہ سکتے ہیں کہ اقوام عالم کی مثال ان دوڑنے والوں کی ایسی ہے جو اولمپک مشعل کو ہاتھوں ہاتھوں لے جاتے ہیں اور ہر ایک اپنی باری پر اس مشعل کو اگلے دوڑنے والے کے سپرد کرتا ہے۔ اس لئے کوئی ملک یا کوئی قوم ایسی نہیں ہو سکتی جو ازل سے ابد تک ثقافت انسانی کی مشعل بردار بن سکے۔

اس مثال کی بنا پر یہ بات قدرتی ہو گی اگر ہم یہ کہیں کہ پرانی اقوام اور پرانے ممالک کی مشعل برداری کی باری ختم ہو چکی ہے اور اب نوجوان قوموں اور ملکوں کی ذمہ داری ہے کہ اس مشعل کو آگے بڑھائیں۔ دورِ جدید کی زبان میں ہم یوں کہہ سکتے ہیں کہ ایران کی طرح کے قدیم ممالک ایک مدت سے "ثقافت پیدا کرنے والے گروہ" سے نکل کر "ثقافت استعمال کرنے والے گروہ" میں شامل ہو چکے ہیں، اس قسم کی تبدیلی کی میکانیت بہت پر پیچ ہے اور اس کے اسباب کے بارے میں بے شمار باتیں کہی گئی ہیں اور مزید بھی کہی جا سکتی ہیں لیکن اس مقالے میں ان تمام آراء و افکار کے ذکر کی گنجائش نہیں اور شاید کافی ہو کہ ہم ایک ہی دانشور[۱] کے قول کو بطور سند پیش کریں جس کے خیال میں اقوام کی ثقافت آفرینی کی طاقت کا انحصار ان کی کثرت تعداد، ان کے رقبے کی وسعت ان کی اقتصادی قدرت پر ہے اور اسی عقیدے کی بنا پر وہ ایک طرف چین اور سوویٹ یونین اور دوسری جانب امریکہ کو مستقبل کے ثقافت آفریں ممالک میں گردانتے ہیں۔ دنیا کی قدیم تاریخ میں ایسا اشارہ ملتا ہے جو اس مفروضے کی تائید کرتا ہے اور وہ یہ اقوام عالم میں ثقافتی برتری حاصل کرنے والی قوموں کو سیاسی اور اقتصادی طاقتیں بھی حاصل ہوتی ہیں۔ یہی سبب ہے کہ ایران جیسے ممالک جب اپنی سیاسی طاقت کے عروج کے زمانے میں باثمر ثقافتی سرگرمیوں سے بھی ہم کنار رہتے ہیں، اپنے اقتصادی ضعف اور سیاسی طاقت کے زوال کے زمانے میں مستقبل کے لئے ثقافت پیدا کرنے کے اہل نہیں رہتے۔

۲۔ گزشتہ زمانوں میں، مصری، یونانی، رومی اور ایرانی ثقافتوں کے مانند بڑی بڑی ثقافتیں مقامی رنگ حیثیت بھی رکھتی تھیں۔ دوسرے لفظوں میں یوں کہیئے کہ ان کے اثر و نفوذ کی شعاعیں ایک یا چند ملکوں تک محدود رہیں۔ اس لئے اس بات کا امکان رہا ہے کہ دوسرے ممالک ان ثقافتوں کی مکمل مزاحمت کریں یا ان میں سے چند ایک عناصر چن لیں۔

---

[۱] ۔ تیبور مند : ترس و امید ۔ ترجمہ خلیل ملکی

لیکن آج حالت یہ ہے کہ دنیا میں صرف ایک ہی بڑی ثقافت وجود رکھتی ہے اور یہ ثقافت وہ ہے جو یورپ کے اقتصادی اور صنعتی نظام کی پیداوار ہے اور جس نے گزشتہ دو ایک صدیوں میں تمام دنیا پر تسلط حاصل کر کے کم و بیش تمام ایشیائی اور افریقی قوموں کی ثقافتوں کو بدل ڈالا ہے۔

تمدن اور ثقافت کے مابین جو تعلق ہے وہ ایک طویل بحث کا متقاضی ہے جس کی اس مضمون میں گنجائش نہیں البتہ یہ بات کہی جا سکتی ہے کہ اس موجودہ ثقافت کی بے مثال طاقت، جس کی برابری کرنے کا حوصلہ کسی کے بس کا روگ نہیں، اسی تمدن سے فروغ حاصل کرتی ہے جس نے دورِ جدید میں تمام دنیا میں زندگی بسر کرنے کے نظام کو جنم دیا ہے اور مختلف اقوامِ عالم کو کم از کم اس نقطۂ نظر سے ہم شکل بنا دیا ہے۔

لہٰذا ہماری ثقافت بھی اپنے مانند کی دوسری ثقافتوں کی طرح اپنے اندر اس طاقت ور اور بے نظیر رقیب کا مقابلہ کرنے کی سکت نہیں رکھتی۔ اور یہ بات بھی اس کے امکان میں نہیں کہ زمانۂ ماضی کی طرح مختلف ثقافتوں سے بہرہ ور ہو اور ان میں سے ان عناصر کو چُن لے جو اس کے کام آ سکیں اور انھیں اپنے اندر سمو لے۔ اس لئے یہ بات ناگزیر ہے کہ یا تو مغربی ثقافت کو پورے طور پر اپنا لیا یا اسے مکمل طور پر رد کر دیا جائے کیونکہ اب انتخاب کرنے کا کوئی امکان نہیں البتہ اپنانے یا رد کرنے کے دوراہے پر کھڑے ہو کر سوچ بچار اور تاخیر کرنا ممکن نہیں کیونکہ اسے قبول کرنے اور اپنانے کے سوا کوئی چارہ ہی نہیں۔

۳ - زمانہ ماضی کے معاشروں میں خواص کا ایک محدود گروہ، طبقاتی امتیازات و مراعات اور مادی امکانات کا مالک ہونے کے سبب دانش وروں کی اکثریت کو اپنے دائرہ اثر و اختیار میں لے لیا کرتا اور یوں قومی ثقافت کو وجود میں لانے کا سبب بنتا۔ اس گروہ کا تعلق عوام الناس سے، جو تعلیم و تربیت کے وسائل کے فقدان کے باعث دانشوروں کے گروہ میں شامل نہ ہو سکتے تھے، وہی ہوا کرتا جو ایک ڈکٹیٹر کا محکوم لوگوں کے ساتھ ہوتا ہے۔ سارتر کے قول کے مطابق خواص کا یہ گروہ اپنی ثقافت عوام پر ٹھونس دیتا تھا اور انھیں اس بات کی اجازت نہ دیتا کہ وہ اس میں دخل انداز ہوں۔ ہاں یہی خواص کا گروہ اپنی طبقاتی ثقافت میں قومی خالصیت اور پاکیزگی کا علمبردار ہوتا اور دوسری ثقافتوں کی یلغار کے مقابلے میں اپنی قومی ثقافت کی پاکیزگی کا دفاع کرتا۔ آج صورتِ حالات یوں نہیں کیونکہ، جیسا کہ پہلے کہا جا چکا ہے مغربی ثقافت نے، جس کے پاس تمام وسائل اور امکانات موجود ہیں، دوسرے معاشروں کے ثقافت آفریں اصحاب کو یا تو مرعوب کر دیا یا اپنے اندر جذب کر لیا ہے اور یوں انہیں اپنا مقامی ایجنٹ بنا دیا ہے اور یہ لوگ اس کے سوا کچھ نہیں کرتے کہ اس ثقافت کی برآمدی اشیا کو درآمد کریں اور اپنے کام میں لائیں۔

علاوہ ازیں ایک اور بات ظاہر ہوئی ہے علم و دانش کے نسبتاً زیادہ فروغ پانے اور نشر و اشاعت کے بڑے بڑے وسائل مثلاً اخبار، کثیر الاشاعت کتب، ریڈیو، ٹیلیویژن، جو زیادہ تر مغربی ثقافت کے ترجمان اور مبلغ ہیں، ان کی روز افزوں ترقی نہ صرف یہ کہ چھوٹے چھوٹے معاشروں کے خواص کو ثقافت پیدا کرنے کی اجازت نہیں دیتی بلکہ انہیں ثقافت کی دلالی کرنے کا پرمٹ بھی نہیں دیتی اور ان کے وجود کے سبب ہی کو باطل قرار دے دیتی ہے۔

۔یہی وجہ ہے کہ مغربی ثقافت کے بارونق بازار میں مقامی ثقافت آفرینوں نے اپنی جگہ بین الاقوامی ثقافت کے استعمال کرنے والوں کو دے دی ہے۔

راقم الحروف کے خیال میں، جو کچھ بیان کیا جا چکا ہے، اس کے لحاظ سے چند عالمی اور تاریخی اسباب ہیں جنھوں نے ہماری موجودہ ثقافت کی جان کنی کے عمل کو تیز تر کیا ہے۔ اب میں اس جان کنی کے ان موجودہ اور مقامی اسباب کے بارے میں کچھ عرض کرتا ہوں۔

الف۔ مغربی تمدن اور ثقافت کے روبرو ہونے کے بعد سے، یعنی بیسویں صدی کے آغاز سے، ہماری قومی روح دو مشکلوں سے دوچار ہوئی ہے۔ پہلی مشکل تو یہ ہے، اور اس کی طرف پہلے اشارہ کیا جا چکا ہے کہ احساس کمتری اس امر کے مانع ہوتی ہے کہ ہم اپنی ثقافت کو مغربی ثقافت سے الگ شناخت کر پائیں اور اسی سبب سے ہم مغربی ثقافت کی اندھی تقلید پر آمادہ ہو جاتے ہیں، جہاں تک دوسری مشکل کا تعلق ہے وہ اسی پہلی شکل کا نتیجہ ہے اسے میں عرب گریزی کہتا ہوں اور کوشش کروں گا کہ اس کی تعریف پیش کروں۔ جب سے ہم ایرانیوں نے یورپی اقوام خصوصاً استعماری اقوام کی عربوں کی جانب اٹھنے والی حقارت آمیز نگاہوں کو دریافت کیا اس وقت سے ہم یہ کوشش کرتے میں لگے ہوئے ہیں کہ اپنی ثقافت کو اس قوم اور اس نسل سے کسی قسم کے تعلق یا اس سے اشتراک سے الگ رکھیں۔ ہماری یہ کوششیں اس قدر سرتوڑ ہیں کہ بعض اوقات حقیقت سے انکار تک نوبت جا پہنچتی ہے۔ مثلاً اس بارے میں کوئی شک نہیں کہ اسلامی فتوحات کے بعد ہماری ثقافت عربوں کی ثقافت سے شیر وشکر ہو گئی اور ہماری زبان نے ان کی زبان سے بے شمار اصطلاحات اور کلمات اخذ کئے۔ اب یہ بات ایسی نہیں کہ اس پر سر پیٹا جائے کیونکہ دنیا میں کسی ثقافت اور کسی زبان کے لئے یہ ممکن نہیں کہ وہ دوسری اقوام کی ثقافت اور ان کی زبان کے اثرات سے الگ تھلگ رہے۔

اگر دوسری صدی ہجری کی ابتدا میں ہماری اور عربوں کی باہمی مخالفت ہماری ثقافت میں ظاہر ہوتی تو یہ بات خوش ہونے یا پریشان ہونے کا سبب نہ ہوتی، یہی سمجھا جاتا کہ مغلوب قوم نے غالب قوم کے خلاف بغاوت کی ہے اور اس کی بغاوت نے، اس کی طاقت ور اور صحت مند مزاجی کیفیت کی بنا پر اس کی سیاسی اور ثقافتی بیداری پر اثر ڈالا ہے۔

البتہ موجودہ دور میں عربوں سے ہمارا عناد اور دشمنی یورپی اقوام کی غیر صحت مند اور بے راہ رو تلقین سے پیدا ہوتی ہے اور "فارسی کے موجودہ رسم الخط کو رومن رسم الخط سے بدلنے" کی مریضانہ تحریکوں کی صورت میں ظاہر ہوتی ہے اس کا مقصد اس کے سوا کچھ اور نہیں کہ مغربی اقوام کو یہ باور کرایا جائے کہ ہم ایرانیوں نے اپنی ثقافت کا تار و پود بالکل الگ سے تیار کیا ہے اور ہم اس اعرابی سے کوئی تعلق نہیں رکھتے جسے آپ نظر حقارت سے دیکھتے ہیں، لیکن یہ کوشش بیکار اور بے فائدہ ہے کیونکہ یہ یورپی اقوام جن کی نگاہ لطف کی خریداری کے لئے ہم عربوں سے اپنا ناطہ توڑنے پر آمادہ ہیں یہی اقوام ہماری ثقافت اور تمدن کو اسلامی ثقافت اور تمدن کا جزو گردانتے ہیں اور اس سے زیادہ اس کی قیمت نہیں لگا سکتے۔ اس

کے مقابلے میں اس قسم کی کوشش سے نقصان یہ ہوتا ہے کہ عربوں سے ہمارے تعلقات کا سلسلہ ٹوٹ جاتا ہے اور ہمیں اس نسل سے بے خبر بنا دیتا ہے جس کے ساتھ تیرہ سو سال تک ہمیں معنوی اشتراک حاصل رہا ہے اس بے خبری اور جدائی کا اثر یہ ہوتا ہے کہ ہماری ثقافت کا چشمہ روز بروز خشک تر اور پایاب تر ہوتا جا رہا ہے۔

ب - اب اگر ایک طرف عربوں کی جانب اٹھنے والی یورپی اقوام کی حقارت آمیز نگاہوں نے ہم میں ان سے دور بھاگنے کا رجحان پیدا کیا ہے تو دوسری جانب ہمیں یہ تلقین بھی کی ہے کہ ہم حد سے بڑھ کر مغربی ثقافت کے والہ و شیدا بن جائیں (جو بذات خود احساس کمتری کا نتیجہ ہے) اور مشرقی اقوام، خاص کر دیگر ایرانی اقوام سے بے اعتنائی برتیں اس کا مطلب یہ ہوا کہ نہ صرف ترک اور برصغیر پاکستان و ہند کی اقوام کے ساتھ اپنے معنوی رشتے سے انکار کریں بلکہ دوسری ایرانی اقوام کی ثقافت کو دریافت کرنے سے بھی گریز کریں - اس بات کی تردید کرنے کی کوئی گنجائش نہیں کہ ہماری ثقافتی قلمرو کو ایران کی موجودہ جغرافیائی سرحدوں تک محدود نہیں کیا جا سکتا کیونکہ وہ تمام اقوام نے جو ہماری نسل سے ہیں اور ہماری زبان بولتی ہیں اور آج سیاسی اسباب کی بنا پر مختلف جغرافیائی حدود میں زندگی بسر کرتی ہیں، ہماری ثقافت کو جنم دینے اور پروان چڑھانے میں حصہ لیا ہے - چاہے کسی زمانہ میں یہ سب اقوام ایک ہی حکومت کے پرچم کے سانس لیتی رہیں یا مختلف ادوار میں آج کے مانند، ایک دوسرے سے جدا زندگی بسر کرتی تھیں، لیکن ایک مشترک ثقافت کے ناطے سے ہم سے آشنا تھیں اور یہی یگانگی ان کی ثقافت کو عظمت بخشتی ہے۔

اگر یوں نہ تھا تو پھر کیونکر ممکن ہوا کہ فغفور چین کی دعوت کے دوران میں، ابن بطوطہ کے کانوں تک اپنے ہم عصر سعدی کا کلام کشتیوں میں سوار گانے والوں کے وسیلے سے پہنچے [۳]

لیکن آج ہم، افغانستان، تاجکستان اور پاکستان میں و ہندوستان میں ایرانی ثقافت اور فارسی زبان کی تاریخ سے کس قدر واقف ہیں؟ اور اس بارے میں کیا جانتے ہیں کہ ہماری نژاد اور ہم زبان ان اقوام نے ہمارے مشترک ثقافتی ورثے میں کچھ اضافہ کیا ہے یا نہیں۔

ہماری بے اعتنائی اور بے خبری کو اس خیال نے جنم دیا ہے کہ ہر چیز مغرب ہی سے آتی ہے اور مشرق میں کسی کا سراغ نہیں ملتا۔ یہ خیال ہماری ضمیر کے گوشوں میں چھپا ہوا ہے اور ہمارے دلوں کے کانوں پر بار بار دستک دیتا رہتا ہے۔

اس لحاظ سے، ہماری آج کی ثقافت ایک نحیف و ناتواں مچھلی کے مانند ہے جو دوسری ایرانی اقوام کے دریا سے دور نکل آئی ہے اور غفلت و غربت کی خاک پر لوٹ رہی ہے۔

ج - عام طور پر ہر معاشرے کا نظام تعلیم اس کی ثقافت کا آئینہ دار ہوتا ہے اور ہر چند اسے اس ثقافت کی حقیقت قرار نہیں دیا جاتا تاہم اس کی اہمیت اسی کے برابر ہے، ہمارا پرانا نظام تعلیم ایران کی اسلامی فتوحات کے وقت

---

۳ - سفرنامہ ابنِ بطوطہ - ترجمہ محمد علی موحد

سے انقلاب مشروطیت تک، طلبہ[1] کا نظام تھا جس کی بنیاد سخت وریاضت پر تھی اور اسے علمائے دین چلاتے تھے اس نظام کا عیب یہ تھا کہ یا تو عالم کامل پیدا کرتا یا جاہل مطلق اس میں اوسط درجے والوں کے لئے کوئی گنجائش نہ تھی ایران کے درجۂ اول کے دانشوروں اور شاعروں کی کثیر تعداد اسی نظامِ تعلیم کی پروردہ تھی اور اسی طرح نیم ملا ظاہر پرستوں اور اَن پڑھ واعظوں کی بہت بڑی تعداد بھی اسی نظام نے پیدا کی تھی ۔ البتہ عوام کا فریضہ بھی واضح تھا علم ودانش ان کے نصیب میں نہ تھی اور عام طور پر وہ دوسرے گروہ کی تقلید کرتے تھے ۔

البتہ ہمارا جدید نظام تعلیم نہ تو عالم کامل پیدا کرتا ہے اور نہ جاہل مطلق ۔ وہ نیم دانا لوگوں کی ایک بہت بڑی تعداد پیدا کرتا ہے جو اوسط درجہ پر فائز رہتے ہیں اور ہماری ثقافت میں ذرہ برابر اضافہ نہیں کرپاتے ۔

یہ نظام ہر معنی میں مغرب زدہ ہے اور وہ اس لئے کہ اس کا دارومدار ہماری اپنی معنوی روایات اور ضروریات پر نہیں بلکہ اس کا انحصار تمدن مغرب کے ظواہر کی غلط تقلید پر ہے ۔ اور یہ بات زمانۂ حاضر کی ایرانی ثقافت کی جاں کنی کے بڑے اسباب میں سے شمار ہوتی ہے ۔

مجھے خیال پڑتا ہے کہ میں نے ثقافت کی اس جاں کنی کے عالمی اور تاریخی اسباب گنوائے ہیں اور اس کے بعد موجودہ مقامی اسباب کا ذکر کیا ہے، اب وقت ہے کہ میں ایک اور سبب کا اس میں اضافہ کردوں ۔ یہ سبب عالمی بھی ہے اور مقامی بھی ۔ لکھی ہوئی ثقافت زبان سے ادا ہونے والی ثقافت کے سامنے سپر انداز ہو رہی ہے ۔ ریڈیو اور ٹیلی ویژن کی یلغار کے سامنے کتابیں اور رسالے پسپا ہو رہے ہیں اسی بنا پر کم وبیش ساری دنیا ثقافتی بحران کے نرغے میں ہے ۔

آپ نے شاید مجھ سے یہ کہا تھا کہ میں اپنی موجودہ ثقافت کی بے مائگی کے اسباب کو اپنے فن اور پیشے کے حوالے سے تلاش کروں ۔ جیسا کہ آپ کو معلوم ہے میرا فن اور پیشہ شاعری ہے ۔ میں نے جن اسباب کی اب تک نشاندہی کی ہے، ان اسباب کا اثر میں شاعری میں بھی پاتا ہوں اگر آپ کو یقین نہیں آتا تو ذرا ان نکات پر غور فرمایئے ۔

اولاً میں نے موجودہ ثقافت کے صفات کو بیان کرتے ہوئے کہا ہے "کہ اپنے ماضی سے بہرہ ور نہیں بلکہ اس کے روبرو دو طرح کا ردِ عمل پیش کرتی ہے منفی اور مثبت "

جدید فارسی شاعری بھی روایت کے روبرو دو طرح کا ردِ عمل ظاہر کرتی ہے ۔ یا تو اس روایت کو بہ تمام وکمال اپنا لیتی ہے اور اس کی اندھی تقلید کرتی ہے اور یا پھر اس سے اپنا رشتہ توڑ لیتی ہے اور آمادۂ بغاوت ہو جاتی ہے ۔ ہمارے ہاں ایسے شعرا بھی ہیں جو کہتے ہیں کہ روایت میں کسی قسم کی دخل اندازی نہ کی جائے اور اس کی حدود

---

[1] ۔ فارسی میں طلبہ سے مراد دینی تعلیم حاصل کرنے والے ہیں ۔

سے باہر قدم نہ رکھے جائیں۔ اور ان کے مقابلے میں ایسے شعرا بھی ہیں جن کا عقیدہ یہ ہے کہ روایت کو توڑ دینا چاہیئے اور اس سے کنارہ کشی اختیار کرنا چاہیئے۔ یہ دونوں ردِ عمل اس بنیاد پر استوار ہوتے ہیں کہ روایت کو درست طریقے پر پہچانا نہیں جاتا۔ شاید ایسے لوگ انگلیوں پر گنے جا سکتے ہیں جنہیں اس بات سے آگاہی ہو کہ روایت نہ تو کوئی مقدس بت ہے کہ اس کی پرستش کی جائے اور نہ کوئی بے جان پیکر ہے کہ اسے سپردِ خاک کر دیا جائے بلکہ ایک جیتی جاگتی روح ہے کہ ہمارے مابین سانس لیتی ہے جس نے تجاربِ رفتگاں میں سے بہت سے تجربے اپنے اندر سموئے ہوئے ہیں اور یوں جنہیں اس نے جلا بخشی ہے۔

لازم ہے کہ اسے پہچانا جائے اور اس سے دوستی کا رشتہ قائم کیا جائے نہ کہ اس کی تقلید اور اطاعت اپنا فرض گردانا جائے۔ لازم ہے کہ روایت کے ماضی سے بعض نکات یاد رکھے جائیں اور انھیں مستقبل سے وابستہ کیا جائے۔ ضرورت اس امر کی ہے کہ روایت میں سے گذرا جائے اور اس کے ساتھ ساتھ قدم بڑھائے جائیں۔

بہرحال، یہ دونوں طرح کے ردِ عمل ہماری جدید شاعری کی بے مائگی کی ایک دلیل ہیں۔

ثانیاً، اسی بحث کے سلسلے میں، میں نے اشارہ کیا تھا کہ ہماری موجودہ ثقافت مغربی ثقافت کے مقابلے میں اپنے آپ کو پسماندہ محسوس کرتی ہے اور پسماندگی و بے مائگی کا یہ احساس اسے مغربی ثقافت کی درست شناخت سے بھی عاجز کر دیتا ہے۔ مغربی شاعری کے مقابلے میں ہماری جدید شاعری کی بھی یہی حالت ہے وہ اپنے آپ کو درماندہ محسوس کرتی ہے اور مغربی شاعری کو پہچانے بغیر اس کی تقلید میں کوشاں ہو جاتی ہے۔

مثلاً ہمارے ان جدید شعرا کی اکثریت جو آزاد نظمیں یا بے وزن نظمیں لکھتے ہیں ابھی تک یہ نہیں جانتی کہ اگر فرانسیسی یا انگریز شعرا نے اپنی شاعری کو قیدِ وزن سے آزاد کر رکھا ہے تو اس کا سبب ان کے نظامِ عروض کی کمزوری و حقیری ہے جس میں صرف چند محدود بحریں ہیں لیکن فارسی شاعر کے پاس دنیا کا امیر ترین نظامِ عروض ہے اور دو سو سے زائد اوزان اس کے اختیار میں ہیں۔ اس کے لئے یہ کام جائز نہیں۔ چاہیئے تو یہ ہے کہ فارسی عروض کو صحیح طور پر پہچانا جائے اور اس کے دامن کو وسیع کیا جائے۔ یہ ممکن ہے کہ نظامِ عروض کے مطابق مصرعوں کو چھوٹا بڑا کیا جائے اور یہ بھی ممکن ہے کہ بعض اوزان کو ملا دیا جائے لیکن یہ ممکن نہیں کہ وزن ہی کو سرے سے اڑا دیا جائے۔ اس کے علاوہ ان جدید شعرا کی اکثریت مغربی شاعری کو ترجمے کے ذریعے سے پہچانتی ہے اور اصل متن کا کچھ پتہ نہیں ہوتا۔ کئی بار ایسا ہوتا ہے کہ فارسی میں ترجمہ شدہ اشعار اصلی صورت میں وزن رکھتے ہیں اور بعض قافیہ بھی لیکن ترجمہ کرنے والے نے فارسی میں وزن کی ضرورت نہ گردانی اور اصل مصرعوں کے متقابل رکھنے کے قصد سے فارسی جملے لکھ کر ایک بے ہیئت اور بے وزن چیز پیش کر دی جو اس قسم کے شعرا کے لئے الہام بخش بنی اور انہوں نے اسے اپنی شعر نویسی کے لئے نمونہ بنا لیا۔ ممکن ہے کہ اس قسم کی بات کو مذاق گردانا جائے لیکن اسے ثابت کرنے کے لئے میرے پاس مثالیں اور شواہد موجود ہیں۔

بہرحال، آپ ملاحظہ فرما چکے کہ یورپیوں کے مقابلے میں احساس کمتری نے ہماری ثقافت اور اس کے ذریعے سے ہماری شاعری پر اپنا سایہ ڈالا اور اس کی بے مائگی کا دوسرا سبب پیدا کیا۔ اب ان دو اسباب میں جو ہماری موجودہ شاعری

میں پوشیدہ ہیں، لازم ہے کہ وہ اجتماعی عوامل کا اضافہ کہا جائے۔

۱ - آپ کو یہ معلوم ہے کہ سیاسی افکار شاعری کو توانائی بخشتے ہیں اور اگر انہیں ہوشیاری اور فنکاری کے ساتھ استعمال کیا جائے تو کیسے کیسے شاہکار معرض وجود میں آ سکتے ہیں۔ البتہ بعض اوقات سیاسی افکار کو بیان کرنے کا التزام کر کے شاعر دو طرح کی خرابیاں پیدا کر سکتا ہے۔ ایک خرابی کا تعلق ان افکار سے ہوگا اور دوسری کا اس کے اشعار سے۔ شاعر کا کام نعرے لگانا یا علامتیں دینا نہیں بلکہ یہ ہے کہ وہ اپنے شعور کی برکت سے ان فردوں اور علامتوں کو شعر میں تبدیل کر دے۔ یہ استحالہ اس شرط پر حاصل ہو سکتا ہے کہ وہ افکار قابل اظہار ہوں اور تقریروں اور مقالوں میں بیان ہو سکیں اور نہ ہو سکیں تو علامتی شکل میں ظاہر ہوں اور کنایہ اور رمز کا نقاب اوڑھ چوری چھپے خانۂ شعر میں داخل ہوں لیکن اس تنگنائے سے گزرتے ہوئے ان کی شکل بدل سکتی ہے اور وہ مسخ بھی ہو سکتے ہیں اور یوں ان کا اظہار ناقص ہو سکتا ہے وہ خرابی جس کا ذکر ہوا ہے اس کے معنی اس کے سوا کچھ نہیں۔

ایک اور بات یہ ہے کہ علامات کی بھرمار شعر کے وزن اور اس کے قواعد کو، جو سب سے پہلے فن ہیں بالائے طاق رکھ سکتی ہے اور اس کے عوض غیر فنی معیاروں کو اختیار کر سکتی ہے۔ اسی طرح وہ شاعری کو اس فکر کی کسوٹی پر پرکھے گی جو ان اشعار میں چھپا بیٹھا ہے، چونکہ یہ افکار، بیان کے محدود ہونے کی بنا پر، یہ قدرت رکھتے ہیں کہ پڑھنے والے کو اپنی گرفت میں لے لیں، اس لئے جس شاعری میں یہ افکار موجود ہوں گے وہ رواج پا جائے گی اور خرابیٔ شعر کی راہ ہموار ہو گی۔ اس مغرب زدگی کی فضا میں رہتے ہوئے ہمارے ہم عصر شعرا کو یہ بات فراموش نہیں کرنا چاہیئے کہ وہ پیغام کا مفہوم مغرب سے ادھار لیتے ہیں اور اس حقیقت سے غافل ہیں کہ قدیم فارسی شاعری بھی
با مقصد کی شاعری تھی اور ہمارے عظیم شعرا مثلاً فردوسی، ناصر خسرو، مولانائے روم سب کے سب کوئی نہ کوئی پیغام پہنچانے کا عزم رکھتے تھے۔ لیکن جہاں تک ان ہم عصر شعرا کا تعلق ہے انہوں نے اپنی سماعت تو سارتر اور اس جیسے اور حضرات کے سپرد کر رکھی ہے اور حیف یہ ہے کہ ان لوگوں نے ان کے پیغام کو بھی درست طور پر نہیں سمجھا۔

۲ - بے مائگی شعر کا ذکر کرتے ہوئے مطبوعات خصوصاً رسالوں اور اخباروں کے ادبی صفحات کے لئے ذمہ دار حضرات کے حصے کا ذکر کرنا بھی ضروری ہے۔

تقریباً بیس سال پہلے تک مدیر حضرات اور اشاعتی اداروں کے مہتمم صاحبان کی اکثریت فارسی کے قدیم ادب سے شناسائی رکھتی تھی۔ اس شناسائی کی بدولت انہوں نے شعر کی پہچان کے کچھ معیار چن رکھے تھے جو ہر چند ان کی ذاتی پسند اور ناپسند کے تابع تھے لیکن ان کی اساس عمومی ذوق پر تھی۔ یہی سبب ہے کہ اس زمانے میں کسی رسالے یا اخبار میں یہ اتفاق کمتر ہوتا تھا کہ نظم پست درجہ کی ہو اور کوئی شعر ڈھیلا ہو، لیکن آج حالت یہ نہیں کیونکہ چند حضرات کے سوا بیشتر لوگ جو قدیم مدیروں اور اخبار نویسوں کی جگہ بیٹھے ہیں نہ وہ سلیقہ رکھتے ہیں اور نہ وہ شعور۔ اسی لئے شاعری خصوصاً اخباروں اور رسالوں کی شاعری پریشان کن ہو چکی ہے اور یہ بات اسی سبب سے ہے کہ ہمارے زمانے میں لسی اور شیرۂ انگور ایک ہو چکے ہیں اور ایک عظیم افراتفری کا عالم ہے۔

صلاح الدین عادل

دُکھ کی کایا: حُسن کا عذاب[٭]

جب سلیم نے یہ خوبصورت ڈائری مجھے میری شادی پر نذر کی تو میں نے اُس سے کہا تھا "مجھے اُن سے کچھ چھپانے کی ضرورت نہ ہوگی؟ مگر یہ ڈائری ہے اتنی خوب صورت، دلپذیر و دلربا کہ اس کو قبول کرنے کو ہاتھ بیتاب ہوا چاہتے ہیں۔"

"محبت میں بھی ایسی باتیں ہوسکتی ہیں جو اُن سے نہ کہہ سکو گی، اور مجھ سے کہنا نہ چاہو گی، بلکہ اپنے آپ سے بھی کہنے سے کتراؤ گی —— تب تمہیں ڈائری کی ضرورت ہوگی۔ اِس ڈائری میں لکھتی ہی جاؤ گی اور کسی سے کہنے کا احساس بھی تم کو نہ ہوگا۔"

آج مجھے ایسی ہی شے کی ضرورت ہے۔ جو دُکھ مجھے ہے وہ دُکھ ہوتے ہوئے بھی مجھے اتنا عزیز ہے، اتنا انوکھا ہے کہ اُن سے کہنے کی جرأت کے باوجود کہہ نہیں سکتی۔ اِس دُکھ کی جزئیات اور پس منظر بیان کر دینے کے باوجود اِس دُکھ کا پیارا پن دکھا نہ سکوں گی۔ خود مجھے اِس دُکھ کے حُسن اور میٹھے میٹھے درد کی مختلف رفتاروں اور اُن کے باہمی آہنگ کا تجزیہ کرتے ہوئے ڈر لگتا ہے۔ آخر کیوں؟ جمیل سے مجھے محبت نہیں، میری اُس سے کبھی بنی نہیں، میرے بچپن میں وہ میرا شریک نہیں رہا۔ مجھے اس کا لاابالی پن، اُس کی تخریب پسندی، جس کو وہ انقلابی شعور کا بارعب نام دیا کرتا تھا، کبھی نہ بھایا گیا۔ ہاں! یہ ٹھیک ہے کہ وہ میری سخت سے سخت اور تیز اور چبھتی ہوئی باتوں کو برداشت کرتا رہتا تھا اور اُف تک نہ کرتا تھا۔ اُس کی یہ عادت مجھے پہلے سے بڑھ کر زیادتی کرنے پر اُکساتی رہتی تھی اور میں زیادتیاں کرتی ہی چلی جاتی تھی۔ مگر وہ مجھ سے کبھی بھی اُلجھتا ہی نہ تھا اگرچہ اس کی آنکھوں کی پتلیوں میں عجیب طرح کی دل لبھا روشنی دور تک ڈوبتی چلی جاتی نظر آنے لگتی اور وہ مجھ سے کبھی بھی مُنہ نہ پھیر لیا کرتا، بلکہ میں خود ہی جب اپنے آپ کو اُس ڈوبتی روشنی کے سنگ ڈوبتی چلی جاتی محسوس کرتی تو اپنی پوری قوتِ ارادی سے پلکہ چھڑا کر بھاگ جایا کرتی۔ اگر کوئی دوسرا اُس سے ایسی بات کر بیٹھتا جس سے اُس کو اپنی ہتک کا ذرا بھر بھی گمان ہوتا تو وہ انتقام لئے بغیر، ہار منوائے بغیر، چین سے نہ بیٹھتا۔

میں نے اُس کی اِس عادت کے بارے میں کبھی بھی غور نہ کیا۔ آخر کیوں؟ آخر مجھے اُس کو تنگ کرنے میں، اُس کو ستانے میں، اُس کو دکھانے میں (یہ سب کچھ دُکھ دینے کے ہی تو مترادف تھا) کیوں مزا ملتا تھا؟ مزا ملتا تھا؟ واقعی مزا ملتا تھا؟ نہیں، ایسا تو نہیں تھا! مجھے یاد ہے کہ جب میں اُس کو تنگ کرتی تھی، ستاتی تھی اور وہ مجھے جواب نہ دیتا تھا تو اُس کے بعد اُس کی غیر حاضری میں مجھے ظلم کرنے کا احساس ہوتا تھا۔ مگر اُس کو دیکھتے ہی نہ جانے مجھے کیا ہو جاتا تھا کہ میں اُس کو زچ کرنے پر تُل جاتی تھی اور وہ ماتھے پر بل لائے بغیر مجھے تکتا رہتا اور جب میری زیادتی حد سے بڑھ جاتی تو وہ میرے سامنے سے ہٹ جاتا۔ مگر ایسا بہت کم ہوتا۔ اگر میں کوشش کروں تو شاید ایسے تمام مواقع ایک ہی انگلی کے پوروں پر گن سکوں۔

انا اماں مجھے ہمیشہ منع کرتیں کہ اُس کو تنگ نہ کروں۔ مجھے اُن کے منع کرنے پر غصہ آجاتا کہ بیٹے کو تو بُرا نہیں لگتا تو ماں کو کیوں بُرا لگتا ہے۔ انا اماں کہا کرتیں "بیٹا! جمیل تمہارے سامنے کبھی اُف نہ کرے گا۔ مگر میں جانتی ہوں اس کو کتنا دُکھ ہوتا ہے، کتنا گہرا گھاؤ لگتا ہے اُسے۔ وہ تم سے کیوں ڈرتا ہے؟ ہم سب تم سے کیوں ڈرتے ہیں؟ میں نے یہ جاننے کی بہت کوشش کی مگر نہیں جان پائی ...... میں نے اُس سے کئی بار کہا ہے کہ وہ کہیں چلا جائے۔ کہیں نوکری کر لے۔ مگر وہ میری باتوں کا جواب نہیں دیتا۔ صرف مسکرا دیتا ہے۔ اس کی مسکراہٹ مجھے لاجواب کر دیتی؟ اس کی مسکراہٹ سے میں پریشان ہو جاتی ہوں، اُس کی مسکراہٹ میں دُکھ کا دُور دُور تک نشان نہیں ملتا۔ مگر میں جانتی ہوں کہ اُس کے دل میں کتنا گہرا دُکھ ہے۔ وہ رات بھر نہیں سوتا، صرف سونے کا ڈھونگ رچانے کے لئے آنکھیں بند کئے، چہرے پہ قرار کا رنگ جمائے پڑا رہتا ہے۔ کبھی کبھی وہ اُٹھ کر باغ میں چلا جاتا ہے ـــ کتنا بھولا ہے! سمجھتا ہوگا کہ میں پڑی سوتی ہوں۔ پگلا ہے! بیٹے کو نیند نہ آئے تو ماں کو کیسے کل پڑسکتی ہے ......

میں نے کئی بار چاہا کہ پوچھوں کہ وہ باغ میں کیوں جاتا ہے مگر ہمت ہی نہیں ہوتی ـــ ایک رات جب میں اس کشمکش میں اُٹھ کر بیٹھ گئی تو مجھے بے قرار دیکھ کر بولا، "اماں! چاند نکلتا ہے تو پھلوں میں رس پڑتا ہے، پھولوں سے خوشبو نکلتی ہے مجھے پھولوں کی خوشبو بُلاتی ہے، میں جاتا ہوں ـ اندھیری راتوں میں مجھے باغ میں جاتے کبھی تم نے دیکھا ہے؟"

میں نے پوچھ ہی لیا "اندھیری راتیں بستر پر پڑے، جاگتے ہی جاگتے گزار دیتا ہے تو ـــ کیوں؟"

کہنے لگا "اندھیرے میں اتنی ٹھنڈک ہے کہ سونے کو جی نہیں چاہتا اور پھر اماں! قبر میں بھی تو اندھیرا ہی اندھیرا ہوگا۔ اس خیال سے بھی مجھے ڈر لگتا ہے اور ڈر کے مارے میں سو نہیں سکتا۔"

"اب تم ہی کہو کہ یہ باتیں جوانوں کے کرنے کی ہیں۔ مجھے تو ہر دم اُسی کا فکر لگا رہتا ہے۔ اور ...... جب تم اُس کو ستاتی ہو تو مجھے ایسا لگتا ہے کہ وہ تم سے بھاگ کر موت سے پناہ مانگ لے گا اور اپنے آپ کو موت کے سپرد کر دے گا۔ میں ہاتھ جوڑتی ہوں، اپنے دودھ کا واسطہ دیتی ہوں کہ اُس کو نہ ستایا کرو۔" اُس رات میں بہت دیر تک انا اماں کی باتیں یاد کر کے روتی رہی، اپنے آپ کو کوستی رہی، دعائیں مانگتی رہی کہ مجھ میں اتنی ہمت پیدا ہو جائے کہ میں جمیل کو نہ ستاؤں۔ اگلے دن میں نے نانا ابا سے کہا کہ جمیل کو کسی دوسرے شہر میں ملازم کرا دیں۔ انھوں نے وعدہ کر لیا کہ وہ اُس کے متعلق سوچیں گے۔

اس کے کچھ عرصہ بعد "اُن" کے والد نے ہماری کوٹھی کے ساتھ کی خالی زمین پر کوٹھی بنالی۔ جب اُن کے لوگ اس کوٹھی میں آباد ہوئے تو انھوں نے ہمسایوں کی دعوت کی۔ ہم سب وہاں گئے۔ سلیمہ کو دیکھتے ہی میرا دل بہت زور سے دھڑکا اور وہ بھی مجھے دیکھتے ہی میری طرف بڑھتی ہی چلی آئی۔ ہم دونوں ایک دوسرے سے فوراً گھل مل گئے۔

اُس دن کے بعد میرا بیشتر وقت سلیمہ کے ساتھ کٹنے لگا۔ کبھی میں اس کے یہاں، کبھی وہ ہمارے یہاں۔ کبھی میں اُن کے یہاں سو جاتی، کبھی وہ ہمارے یہاں سو جاتی۔ ہمارے اِس پیار پر ایک دن سلیمہ کی والدہ کہنے لگیں "اگر تم لڑکا ہوتیں تو سلیمہ کو تمہارے ساتھ بیاہ دیتی، مگر کیا کروں تم لڑکا نہیں ہو۔ ہاں! ایک اور ترکیب ہے" یہ کہتے ہوئے رُک گئیں اور مجھے اپنے پہلو میں کھینچ لیا اور بولیں "بوجھو کیا ہے؟" اُن کی آنکھوں میں عجیب سی چمک تھی۔ اُن کے چہرے پر خوشیاں ناچ رہی تھیں، اُن کے نینوں

میں بجلیاں کوندرہی تھیں۔ میں کبھی نہیں مگر پھر بھی شرما گئی۔ نجانے کیوں؟ میں اُن کے گرم گرم آرام دہ پہلو کے ساتھ لگی کھڑی ہلکا ہلکا دھیما دھیما سنسناتی رہی۔ نہ وہ بولیں نہ میں۔ اس کے بعد انھوں نے میرا ماتھا چوم لیا۔ وہ کچھ کہنے ہی والی تھیں کہ سلیمہ کے والد کی آواز آئی ——— چچی مجھے چھوڑ دوسرے کمرے میں چلی گئیں۔ جب واپس لوٹیں تو سلیمہ سے کہا "تمہارے بھیا اگلے مہینے کی دس کو پہنچ رہے ہیں۔"

اُن کی آواز میں اتنا گہرا پیار تھا کہ میں حیران ہوئی کہ بیٹے سے ماں اتنا پیار کرتی ہے۔ اُن کی آواز سے اتنی خوشی بکھر رہی تھی کہ میرے تن بدن میں بھی رچنے لگی۔ کیوں؟ میں نے سوچا کہ آیا اس لئے تھی کہ آواز خوشی سے رچی بسی تھی یا اس لئے کہ سلیمہ کے بھائی آرہے تھے یا اس لئے کہ وہ بھی سلیمہ ہی کی طرح پیارے اور حسین ہوں گے۔ میں نے فیصلہ کرنا پسند نہ کیا۔

آخر وہ آگئے ——— وہ سلیمہ سے بھی زیادہ سڈول، حسین اور پیارے تھے۔ اب مجھے سلیمہ میں، چچی جان میں، اُن کی صورت نظر آنے لگی۔ اب مجھے جمیل کو دیکھ کر اُس کو ستانے کا خیال نہ آتا تھا۔ اب میں اس سے خاصی دیر تک باتیں کر لیتی۔ مگر میں نے محسوس کیا کہ اب اس کی آنکھوں میں پہلے کی طرح روشن گہرائی، ہر دم گہری ہوتی ہی جاتی ہوئی، پیدا نہ ہوتی تھی۔ اب وہ جلد ہی اُٹھ جانے کی کوشش کرنے لگا ہے۔ اُس پر نجانے اب مجھے ترس کیوں آنے لگا تھا۔ میں نظر اٹھا کر دیکھتی تو وہ جا رہا ہوتا۔ دن یونہی گزرتے رہے۔ ایک دن میں نے محسوس کیا کہ میں نے جمیل کو کئی دنوں سے نہیں دیکھا مگر مجھے انّا اماں سے پوچھنے کا خیال ہی نہ آیا۔ آخر ایک دن انّا اماں نے خود ہی بتا دیا کہ جمیل نے کسی دوسرے شہر میں ملازمت کر لی ہے مجھے دُکھ ہوا، مگر تھوڑا سا جس کا میں نے اُسی وقت یہ تجزیہ کیا کہ انّا اماں اپنی زندگی میں پہلی بار بیٹے سے دور رہیں گی اور اس سبب وہ دُکھی تھیں اور میں نے اُن کا دودھ پیا تھا اُن کی گودوں میں کھیل کر جوان ہوئی تھی اور میرے جسم کے بہت سے حصّوں میں اُس دودھ کی تراوٹ موجود تھی۔ دودھ نے جوش مارا تھا۔

پھر میں اِس دُکھ کو بھی بھول گئی۔

دن گزرتے رہے ——— چچی جان کا پیار بڑھتا رہا ——— 'اُن' کا گھر سے باہر رہنا کم ہوتا رہا۔ ایک دن میں اور سلیمہ تخت پر بیٹھے تھے، ساتھ ساتھ، چپ چاپ، کھوئے ہوئے، نجانے کہاں کہاں۔ پھر چچی جان بھی گھر کے کاموں سے فارغ ہو کر ہمارے پاس آ بیٹھیں۔ اُن کے بیٹھتے ہی سلیمہ اُن کے زانو پر سر رکھ کر دراز ہو گئی۔ چچی جان نے میری طرف دیکھا۔ میں اُن کے دوسرے زانو پر سر رکھ کے دراز ہو گئی۔ چچی ہم دونوں کے بالوں سے کھیلنے لگیں۔ مجھ پر غنودگی طاری ہونے لگی۔ میں نے محسوس کیا کہ میرے چہرے پر اُن کے دونوں ہاتھ ہیں، اُن کی دونوں ہاتھوں کی انگلیوں سے بڑی میٹھی میٹھی ٹھنڈک میرے چہرے میں، آنکھوں میں، گردن میں سرایت کر رہی ہے۔ میں نے آنکھیں کھول دیں۔ چچی جان میرے چہرے کو بہت گہرے غور سے تک رہی تھیں ——— میری آنکھیں کھولتے ہی اُن کے ہونٹ ہلے مگر آواز نہ نکلی۔ وہ مجھے اُسی گہرے غور سے تکا کیں۔ میں بھی نیم وا آنکھوں سے اُن کو دیکھتی رہی۔ اُن کے ہاتھ میرے بالوں سے کھیلتے رہے۔ کچھ دیر کے بعد اُن کے ہاتھ رُکے، اُن کے لب ہلے، وہ مجھ سے کہہ رہی تھیں:

"تمہارے نانا ابا نے قبول کر لیا ہے کہ تم اب ہمیشہ ہمارے ہی گھر رہا کرو۔ میں بھی بوڑھی ہو چلی ہوں اور سلیمہ کو بھی اب پرائے گھر جانا ہی ہوگا۔ تمہیں منظور ہے نا اس گھر میں ہمیشہ کے لئے رہنا؟"

پہلے تو میں کبھی ہی نہیں ـــــ میں نے دونوں آنکھیں کھول کر چچی کے چہرے کو غور سے دیکھا اور دیکھتی ہی چلی گئی۔ ان کی آنکھوں میں پیار تھا، مگر روزمرہ سے کہیں گہرا، اتھاہ، ساتھ ساتھ آنکھوں میں ایک شرارت دوڑ رہی تھی۔ سلیمہ اُٹھ کر بیٹھ چکی تھی اور میری طرف بڑے غور سے مسکراتے ہوئے، شرارت سے، پیار سے دیکھ رہی تھی۔ میرے ذہن میں فوراً ایک خیال کوندا 'وہ' اور میں۔ میں شرما گئی اور اٹھنے لگی مگر اٹھ نہ سکی کیونکہ سلیمہ مجھ پر جھک چکی تھی اور میرے کان میں کہہ رہی تھی، "بھابھی! بھابھی! بھابھی! بھا..... بھی!

میں نے آنکھیں بند کر لیں ـــــ کھو گئی ـــــ جب میں نے آنکھیں کھولیں تو تخت پر کوئی نہ تھا۔ صحن میں، گھر میں خاموشی چھائی تھی۔ گھر والے نہ جانے کہاں تھے ـــــ سورج ڈھل رہا تھا ـــــ میں اٹھی اور گھر آ گئی۔ چھ ماہ بعد اُن کے یہاں برات سے ساتھ گئی۔

ہمارے یورپ، جانے سے پہلے امّاں اماں نانا ابا کا گھر چھوڑ کر جمیل کے پاس چلی گئیں ـــــ ہم یورپ چلے گئے۔ مہینوں میں امّاں اماں کا ایک خط شہر شہر ڈھونڈتا مجھ تک پہنچا۔ وہ جمیل سے خوش تھیں اور جمیل کا سیٹھ اُس سے خوش تھا۔ ہم یورپ سے امریکہ اور وہاں سے جنوبی امریکہ کی سیاحت کو نکل پڑے ـــــ وقت بے نشاں، بے منزل کٹتا رہا، مناظر، موسم، روپ، رنگ، سنگیت، گیت، لے بدلتے رہے؛ ہم بدلتی رہی، وہ بدلتے رہے؛ ہمارے پیار کی نوعیت بدلتی رہی؛ سمندروں میں طوفان آتے رہے، زمین پر زلزلے آتے رہے، یورپ کی قومیں ایک دوسرے گریبانوں کی طرف ہاتھ بڑھاتی رہیں، تخیل کی وسعتیں پھیلتی رہیں، جذبات میں سکون آتا گیا اور دل دھڑکنے کے آداب سیکھتا چلا گیا؛ ذہن علم کی اقلیموں میں سرگرداں رہنے لگا، اس کی پیاس بڑھتی رہی۔

میں خوش تھی، 'وہ' خوش تھے، یورپ کی سرزمین خوش تھی، لوگ خوش تھے، ہوٹل، سیرگاہیں، محل، ساحلوں پر میلوں تک جھونپڑیاں آباد تھیں، نوجوان عشق میں انتظار سے گریزاں نہ تھے، پہاڑوں کی چوٹیوں پر جھیلوں کی سطحوں پر قہقہے اور سسکیاں اور ہچکیاں آنکھ مچولی کھیلتی تھیں، اور دیس میں امن تھا، خوش حالی تھی ـــــ ہم نے سوچا کہ کچھ دیر اور یورپ کے صبح و شام دیکھ لیں تو دیس کو لوٹیں گے۔

یکایک جرمنی سے ایک طوفان اٹھا اور تمام یورپ کو اپنی لپیٹ میں لے بیٹھا، آسمان آگ برسانے لگا اور زمین موت سے ہم کنار ہو گئی؛ دیس ہم سے اور ہم دیس سے کٹ گئے، یورپ کی سرزمین خونِ انساں سے لال ہوئی، اس لال لال سرزمین پر سیرگاہیں، محل ہسپتالوں میں تبدیل کر دیئے گئے، بن اور جنگل فوجی بوٹوں کی چاپوں کے شور سے بھرپور ہوئے، بوتے گل گلستاں سے باہر قدم نکالتے ہوئے ڈرنے لگی، بہار اور خزاں اجنبی بوٹوں کی چاپوں کے اجنبی شور سے منہ چھپائے ویرانوں میں دبک دبک کے چلنا سیکھنے لگی، صبا نے پیام رسانی چھوڑ دی، قہقہے سسکیوں میں سسکیاں ہچکیوں میں بدل گئے اور یہ سب ایک طویل لامتناہی گریاں میں ڈھل گئے، اور چاند انسان کا دشمن ہو گیا اور اندھیرا انسان کو عزیز ہو گیا۔

ہم یہ سب کچھ دیکھتے رہے اور بے بس اور مجبور رہے، 'وہ' ایمبولنس کار چلاتے رہے اور میں سسکتے، بلبلاتے انسانوں کے

پہلو بدلتی رہی، لوگ مرتے رہے، بچے یتیم ہوتے رہے، عورتیں بیوہ ہوتی رہیں، محبوب ہمیشہ ہمیشہ کے لئے بچھڑتے رہے، زمین صلیبیں اُگلتی رہی، صلیبوں کے سایوں میں، شاخوں سے دُور، پھول مرجھاتے رہے، پھول کھلتے تو تھے مگر صلیبوں کے درمیان ان اجنبی شوروں، سسکیوں، دم توڑتی ہوئی مسکراہٹوں، شرمیلی روشنیوں کے ہجوم میں کبھی کبھار دیس کا پیام آتا تو طبیعت بہل جاتی۔ گوشت پوست میں، ہڈیوں میں، ہر دم اِک کسک سی رہنے لگی، اجنبی زخمیوں کی آنکھوں میں طلسمی جزیرے جھلکنے، جھلملانے لگے، وہ اچھے ہو جانے کے بعد گمشدہ آزاروں میں مبتلا رہنے لگے، مجھے اپنے ہاتھوں سے، اپنے چہرے سے، اپنی آنکھوں سے، اپنے جسم سے ڈر لگنے لگا، میں نہ جانے کب، کیسے، شکاری بن گئی۔ میں پریشان رہنے لگی، ہر دم، ہر لمحہ، بیداری میں، خواب میں۔

اس انتہائے پریشانی کے عالم میں ایک دن سُنا کہ جمیل کے سیٹھ نے اپنی اکلوتی بیٹی اُس سے بیاہ دی ہے۔ میرے دل کے اندھیروں میں ایک لمحے کے لئے آتشبازی چھوٹی ــــ اس خبر کے بعد دیس سے کوئی پیام نہ آیا۔ میں سسکتے، بلبلاتے، اجنبی زخمیوں کے پہلو بدلتی رہی، وہ اچھے ہوتے رہے، اُن کی آنکھوں میں طلسمی جزیرے جھلکتے رہے، وہ نظر آنے والے گھاؤ کے آتے اور نظر نہ آنے والے گھاؤ لے کے جاتے رہے اور میری پریشانی بڑھتی رہی ــــ کوئی نہ تھا جس کو میں اپنا دکھ کہہ سُناتی میں تو اپنے آپ سے بھی یہ دُکھ چھپاتی رہی۔

آخر زمین نے کروٹ لی ــــ صلیبوں کے درمیاں نئے پھول کھلے، صلیبوں پر اب درختوں کے سائے تھے، ہوائیں شور نہ تھے، بوئے گل نئے پھولوں کی تلاش میں نکل پڑی، سسکیوں، بلبلاہٹوں پر غنودگی طاری ہونے لگی، پہاڑی سڑکوں پر، جھیلوں کی سطحوں پر، پھول بنوں میں، درختوں کے سایوں میں ایک بار پھر قہقہے انگڑائیاں لینے لگے، ہوائیں خاموشی سے بہنے لگیں اور سمندروں کی راہیں ایک بار پھر کھل گئیں۔

ہم دیس لوٹ آئے۔ یہاں بھی ایک عالم بیت چکا تھا۔ دنیا بدلی ہوئی تھی۔ ایک شور جاگ رہا تھا۔ جمیل اب خود سیٹھ تھا۔ ہمارے دیس پہنچنے سے پہلے یوروپ جا چکا تھا، بیوی سمیت ــــ انا اماں خوش تھیں کہ بہو میرے جیسی تھی۔ میں سمجھی میرے ایسی طبیعت ہوگی، میرے ایسی عادتیں ہوں گی۔ مگر انا اماں کا مطلب کچھ اور تھا۔ مجھے یہ بعد میں پتہ چلا کہ اُن کی بہو کی صورت بھی مجھ جیسی تھی۔

جب وہ دونوں یوروپ سے لوٹے تو ہم نے اُن کی دعوت کی۔ جب وہ ہمارے یہاں پہنچے تو میں ابھی کپڑے بدل رہی تھی۔ تیار ہو کر میں ابھی آئینے میں جھانک رہی تھی کہ آئینے میں میری ایک اور صورت اُبھرنے لگی۔ صورت واضح ہوتی چلی گئی، قریب ہوتی چلی گئی۔ میرے ماضی کی تصویر مجھ سے ملنے نہ جانے کیوں چلی آئی تھی۔ تصویر متحرک تھی۔ ہم دونوں کی آنکھیں ملیں۔ تصویر ٹھٹھکی، اس کے لب ہلے، کھُلے اور کھُلے کے کھُلے ہی رہے، تصویر کے ماتھے پر پسینے کے قطرے چھلکنے لگے ــــ تصویر کا ہاتھ سینے تک اُٹھا، قمیض سے رومال نکال کر ماتھا پونچھنے لگا ــــ ماتھا چمکنے لگا، آنکھوں میں روشنیاں اُبلنے لگیں، سینہ پھڑ پھڑانے لگا۔

میں ڈری اور مڑی ــــ تصویر مسکرا رہی تھی ــــ تصویر زندہ تھی ــــ میں نے ہاتھ بڑھایا تو تصویر نے بھی ہاتھ بڑھایا ــــ خیال آیا کہ آئینے میں اپنا عکس نظر آ رہا ہے ــــ آئینے کو مڑ کر دیکھا ــــ اطمینان ہوا کہ تصویر میرا عکس نہ تھی۔

تصویر بولی، "میں رابعہ جمیل ہوں ـــــ ماں مجھے آپ تک پہنچا گئی ہیں۔ شاید مجھے یوں نہ آنا چاہیئے تھا۔"
مجھ سے بولا نہ گیا ـــــ چپ چاپ بولتی تصویر کو تکتی رہی۔ تصویر پھر بولی "آئینہ سامنے ضرور ہے مگر میں اور آپ اور آپ کی پُشت صاف نظر آرہی ہے ـــــ میرے عکس میں اور آپ میں شاید ہی کوئی فرق ہو ـــــ نہیں! فرق ہے ـــــ یوں لگتا ہے کہ میں آپ کا عکس ہوں ..... ایسا کیوں؟ ....."

میں ساکت کھڑی رہی اور میں نے سُنا۔

"میرا نام صالحہ ہے ـــــ میں نے انّا اماں ـــــ جمیل کی والدہ ـــــ کا دودھ پیا ہے۔ ہم دونوں نے اکٹھے پرورش پائی ـــــ میں اس کو بہت ستایا کرتی تھی ..... برسوں کے بعد دیکھوں گی اُسے ـــــ"

یہ میری آواز تھی۔ کتنی اجنبی تھی، کتنی دور سے آرہی تھی۔ میں چونکی اور میں نے اپنے آپ کو سنبھالا اور رابعہ کا ہاتھ اپنے ہاتھوں میں لے لیا اور دیر تک اس کے ہاتھ کو دائیں ہاتھ میں پکڑے بائیں ہاتھ سے تھپکتی رہی ـــــ پھر میں رابعہ کا ہاتھ چھوڑ دیا اور اپنا دایاں بازو اس کی کمر میں ڈال اس کو ڈرائنگ روم تک لے گئی۔ اُس کے جسم کے تناؤ میں کتنی راحت تھی، اُس کی حیران آنکھوں میں اطاعت جھلک رہی تھی، اس کے کانوں کی لوئیں تمتما رہی تھیں ـــــ وہ بار بار میرے چہرے کو میرے جسم کو کنکھیوں سے تکتی تھی۔ ـــــ اس کی نگاہیں میرے جسم کو سہلاتی رہیں ـــــ اُس کی کمر میں جہاں جہاں میرا بازو تھا، میرا ہاتھ تھا وہاں وہاں حدت تیز ہوتی رہی۔

میں گھبرا کر اُس کو روک لیا۔ وہ رُکی، اُس کی نگاہیں میرے چہرے کی طرف اُٹھیں اور میری نظروں میں سما گئیں۔ مجھے کچھ نہ سُوجا۔ میں نے اُس کو سینے سے لگا لیا اور ہونٹ اُس کے ماتھے پر رکھ دیئے ـــــ شاید ہی کسی انسان نے اپنے آپ سے یوں پیار کیا ہوگا۔

کمرے میں داخل ہوئے تو وہ، اور جمیل سامنے صوفے پر بیٹھے تھے۔ دونوں باتیں کرتے کرتے رُکے، اُن کی نگاہیں اُٹھیں اور کھلی کی کھلی رہ گئیں۔ جمیل نظریں اُن کے چہرے پر جمائے تھا ـــــ کچھ دیر ہم دروازے میں کھڑی رہیں۔ اُن کی نظریں ہم پر گڑی رہیں ـــــ جمیل اُن کو تکتا رہا اور پھر اُس نے گردن موڑی، نگاہیں اٹھائیں اور کھلکھلا کر ہنس پڑا اور ہنستے ہنستے اُن سے مخاطب ہوا:

"قدرت کی ستم ظریفی ملاحظہ کی آپ نے! بتایئے تو کون کون ہے۔ بالکل ہی تو ایک سا ہے۔ پہچانیئے! صالحہ کون سی ہے۔ میں تو تمیز نہیں کر سکتا۔"

وہ چونکے۔ انھوں نے آنکھیں بند کر لیں۔ اُن کا سر صوفے کی پُشت پر جا لگا ـــــ وہ شاید سوچنے کی کوشش کر رہے تھے۔ میرا دل زور سے دھڑکنے لگا ـــــ چاہا کہ بول پڑوں مگر آواز ہی نہ نکلی ـــــ کبھی اُن کو تکتی اور کبھی جمیل کو ـــــ جمیل کا مسکراتا ہوا چہرہ تمتمایا اور پھر یک لخت ماند پڑ گیا۔ اُن کے ماتھے پر شکن پڑ گئے تھے۔

میں ڈرنے لگی کہ اگر انہوں نے پہچاننے میں غلطی کی تو کیا ہوگا۔ اُن کے ماتھے کی شکنیں مٹیں، اُن کی آنکھیں کھلیں اور وہ مسکرائے اور مسکراتے ہوئے جمیل کو مخاطب ہوئے:

میں بھی پہچان نہ سکتا اگر مجھے یاد نہ آ جاتا کہ سائرہ کبھی بھی کسی کے بائیں ہاتھ نہیں چلتی ـــــ اب وہ دائیں ہی کھڑی ہے" میری جان میں جان آئی - میں نے پہلے اِس بات پر کبھی غور نہ کیا تھا - میں دائیں طرف کھڑی تھی اور جمیل میرے بالکل سامنے بیٹھا تھا -

ہم رات گئے تک اکٹھے رہے ـــــ جوں جوں وقت گزرتا رہا جمیل کی آنکھوں میں جانے پہچانے سائے اُبھرنے لگے ـــــ اُس کی باتوں میں کوشش کا گماں ہونے لگا - اُس کا یہ اُکھڑا پن میری سمجھ میں آنے لگا مگر اِس سمجھ کو قبول کرنے میں مجھے بڑا تامل تھا ـــــ میں نے بہت دعا کی اُس کی آنکھوں سے یہ سائے سمٹ جائیں، اس کی باتیں اس کی روشنی طبع کا عکس بنیں مگر میری دعا قبول نہ ہوئی - خود رابعہ کو بھی بدلے ہوئے حالات کا احساس ہو رہا تھا - وہ خود ان حالات سے متاثر ہو چکی تھی اور چپ چپ تھی ـــــ وہ جب رخصت ہو چکے تو میں اُن کو شب بخیر کہے بغیر اپنے کمرے میں چلی آئی ـــــ اور تمام رات جاگتی رہی - صبح ہوئی تو میں نے دیکھا کہ وہ بھی رات بھر نہ سوئے تھے -

---

اِس پہلی ملاقات کے بعد رابعہ اور جمیل سے سال بھر ملاقات نہ ہوئی ـــــ البتہ اماں کے خطوں سے دونوں کی خبر کبھی کبھار مل جاتی تھی - اُن کے خطوں سے میں نے اندازہ کیا کہ میاں بیوی کے تعلقات میں پہلی سی گرمی نہ تھی - میں پھر بھی مطمئن تھی کہ دونوں اپنی مشکلات پر قابو پا لیں گے ـــــ میں فردوس کی پیدائش اور اس کی پرورش میں اتنی مگن رہی کہ میرے ذہن سے رابعہ اور جمیل کا خیال تک اُتر گیا -

ایک دن اچانک مجھے اطلاع ملی کہ رابعہ اپنی کسی سہیلی کے یہاں ولی پور آئی ہوئی ہے اور مجھ سے ملنے کی خواہاں ہے مگر چاہتی ہے کہ ملاقات نہ میرے یہاں ہو اور نہ اُس کے یہاں ہم نے پیامی کے ذریعے وقت اور جگہ طے کی -

مجھے ہمیشہ اپنے متعلق شک رہا تھا کہ میری شخصیت، میرا حسن کسی نہ کسی کے لئے دوزخ کا عذاب بن سکتا ہے، یا رب میں اکثر یہ شک یقین کی سرحدوں کو چھو کر لوٹ آیا، نجانے کتنے اجنبی مسافروں کو میرے حسن نے، میری شخصیت نے گمراہ کیا - میں ہمیشہ اپنے آپ کو قائل کرتی رہی کہ ان حادثات میں میرا اپنا ارادہ شامل نہیں مگر جمیل کے معاملے میں میں اپنے آپ کو قائل نہیں کر سکی ـــــ رابعہ کی زندگی میں جو ناقابلِ عبور صحرا پیدا ہو گیا ہے اُن کی وجہ اگر میں نہیں ہوں تو کون ہے ـــــ میں جمیل کو ستاتی رہی، وہ مجھ سے چپکے چپکے پیار کرتا رہا، دُکھ سہتا رہا، احساسِ گناہ میں جلتا رہا، پھر اپنے لئے نئے راستے تلاش کرتا پھرا، اپنے دل سے میری یاد، میرے حسن کی یاد، میری خواہش سے پیدا ہونے والے احساسِ گناہ کو اپنے دل سے نکالنے کی، بھلانے کی کوشش کرتا رہا، جب وہ کامیاب ہونے کو تھا تو میں نے پھر اُس کی زندگی میں قدم رکھ دیا، مندمل ہوئے زخموں کو پھر ہرا کر دیا، بجھی آگ کو پھر روشن کر دیا، تیز کر دیا، عذاب کو ناقابلِ برداشت کر دیا ـــــ اگر مجھے جمیل پر کوئی حق تھا بھی تو رابعہ پر کیا حق تھا؟ اُس کی زندگی کو جہنم بنانے کا گناہ کس کے سر مڑھوں -

---

"جب سے اُس رات آپ سے ملی مجھے اپنے نقلی ہونے کا، آپ کی نقل ہونے کا احساس ہونے لگا ہے، احساس شدید ہوتا گیا ہے، عذاب ہو گیا ہے۔ جمیل صاحب کی ہر پیار کی بات پر مجھے احساس ہوتا ہے کہ یہ باتیں میرے لئے نہیں اصل کے لئے ہیں۔ بلکہ شادی سے اُس ملاقات تک کی تمام خوشگوار باتیں مجھے دھوکا اور جھوٹ لگنے لگی ہیں ——— میری شکل وصورت آپ سے کیوں ملتی ہے، اس میں میرا کیا قصور ہے۔ میں اُن کو چاہتی ہوں، پیار کرتی ہوں، اُن کی پرستش کرتی ہوں۔ اس کا اجر یہ عذاب کیوں! مجھ سے وہ پیار بھی نہیں کر سکتے اور میرے بغیر وہ اپنا ذہنی توازن بھی برقرار نہیں رکھ سکتے۔ اگر انھوں نے اپنا ذہنی توازن کھو دیا تو تمام کاروبار چوپٹ ہو جائے گا، ہزاروں لوگ جو ہمارے کارخانوں میں کام کرتے ہیں بے کار ہو جائیں گے۔ میں اپنے عذاب کو برداشت کر سکتی ہوں مگر مجھ سے اُن کا عذاب نہیں دیکھا جا سکتا۔

جب بھی وہ ایک پل کے لئے بھول جاتے ہیں کہ میں اصل نہیں ہوں تو اُن کی آنکھوں میں روشنیوں کا ایک جہاں آباد ہو جاتا ہے، اُن کے تمام جسم میں، اُن کے اعضا کی جنبشوں میں ایک لحن بھر جاتا ہے، اُن کی آواز میرے جسم کے ذرّے ذرّے کو تحلیل کر دیتی ہے، مجھے سب دُکھ بھلا دیتی ہے، میری رُوح سے عذاب کے تمام نشان مٹا دیتی ہے . . . .

مگر . . . . آہ! جب میں اُن کی طرف بڑھتی ہوں ——— اُس سے اُن کی طرف نہ بڑھنے کا، اُن پر پیار نچھاور کرنے کا خیال کس کو نہ آئے گا ——— آپ کو نہ آئے گا؟ آئے گا! ——— نہیں! آپ کو دیکھنے سے تو یہی گمان ہوتا ہے ——— مجھے یقین ہو چلا ہے ——— کہ آپ میری طرح نہ کریں گی، آپ کی آنکھوں میں کسی اور کی تصویر ہے، آپ کی نس نس کسی اور ہی کی مالا جپتی ہے، آپ کے کانوں میں تو میری آواز بھی نہیں آ رہی، شاید! کون بسا ہے آپ کی آنکھوں میں؟ کس کی آواز نے آپ کے کانوں ڈیرے ڈالے ہیں؟ . . . .

آخر اِس عذاب سے نجات کیسے ہوگی؟ موت ہی کیوں نہیں آ جاتی، مجھ میں اب تاب نہیں ہے جینے کی!"

میں اُس کی پکار کا کیا جواب دیتی ——— وہ سچی تھی ——— گو میں بھی تو گنہگار نہ تھی ——— ہم سب مقدر کے پٹے ہوئے تھے۔ اُس کے مر جانے سے جمیل کا عذاب کیسے کم ہو سکتا تھا ——— اگر وہ کچھ کر بیٹھتی تو میرے اس عذاب میں بہت ہی بڑا اضافہ ہو جاتا ———

میں اس کو صرف اتنا ہی کہہ سکی کہ وہ میرے ساتھ گھر چلی آئے۔ وہ نہ جانے کیوں انکار نہ کر سکی۔ جب ہم گھر پہنچے تو شام ہو چکی تھی، رات چھا جانے کو تھی۔ فردوس کے کمرے سے انّا کی لوری کی آواز آ رہی تھی۔ میں فردوس کے کمرے کی طرف ہی چلی گئی۔ فردوس جھولے میں بیٹھی انّا کو مسکرا مسکرا کر دیکھ رہی تھی ——— جب مجھے دیکھا تو ہنسی اور پھر ایک دم اُس کی آنکھوں میں حیرانی چھا گئی۔ میں نے مُڑ کر دیکھا تو رابعہ دہلیز پر کھڑی تھی ——— میں اُس کا ہاتھ پکڑ کر جھولے تک لے گئی۔ فردوس حیران تھی، انّا حیران تھی۔ رابعہ نے ہاتھ پھیلائے اور فردوس کو پکارا، "آؤ بیٹی"۔ فردوس مسکرائی، اُس نے اُٹھنے کی کوشش کی، رابعہ نے جُھک کر فردوس کو اُٹھا لیا، انّا مسکرائی ——— مجھے ایک لمحے کے لئے احساس ہوا کہ فردوس کی ماں میں نہیں، رابعہ ہے؛ وہ اصل ہے اور میں نقل۔

ہم ڈرائنگ روم میں آ گئے۔ فردوس رابعہ کی گود میں کھیلتی رہی، مسکراتی رہی۔ رابعہ فردوس کی حرکتوں، اُس کی مسکراہٹوں میں

اُس کی کھلکھلاتی ہنسی میں اتنی محو ہو گئی کہ مجھے اپنا وجود فالتو نظر آنے لگا۔ میں اُن کو چھوڑ اپنے کمرے میں چلی آئی مگر کل نہ پڑی، وہاں سے اُٹھ آئی۔ ڈرائنگ روم کی طرف بڑھی مگر قدم ہی نہ اٹھے۔ مجبوراً باہر برآمدے میں نکل گئی۔ ہلکی ہلکی ہوا چل رہی تھی۔ مغربی باغ کے مشرقی درختوں کی شاخوں کی اوٹ سے پورا چاند جھانک رہا تھا ـــــ ہوا چہرے پر، بدن پر بہت بھلی لگی۔ ڈرائنگ روم سے کبھی کبھار باتوں کی آواز میری طرف اُڑ آتی۔ فردوس کی ہنسی ہر چند لمحوں کے بعد فضا میں گونج جاتی اور ایک بار تو ایسا ہوا رابعہ اور فردوس کی ہنسی ایک ساتھ فضا میں گونج گئی، گونجتی رہی اور پھر ایک دم اس ہنسی میں سے کسی کے رونے کی آواز ابھری اور فضا میں پھیل گئی، چھا گئی۔ رابعہ کے رونے کی آواز تھی ـــــ فردوس کی ہنسی کی آواز بند ہو گئی ـــــ رونے کی آواز سسکیوں میں ڈھل گئی ـــــ میں جہاں کھڑی تھی وہیں کھڑی کی کھڑی رہ گئی ـــــ قدم اٹھانے کا خیال تک نہ آیا ـــــ جب خیال آیا، ارادہ کیا تو جسم میں جان ہی نہ تھی۔

یکایک فردوس رونے لگی۔ میں بے تابانہ اس کی آواز پر لپکی تو دیکھا رابعہ کی آنکھوں سے ٹپ ٹپ آنسو برس رہے تھے اور فردوس اس کو دیکھ دیکھ کر رو رہی تھی۔

میں رابعہ کے پاس بیٹھ گئی۔ جیب سے رومال نکال کر اُس کے آنسو پونچھے تو وہ مسکرائی۔ اُس نے فردوس کے چہرے سے آنسو اپنی انگلیوں سے صاف کئے۔ اُس کو مسکراتے دیکھ کر فردوس بھی مسکرانے لگی ـــــ مجھے ہمت نہ ہوئی کہ فردوس کو رابعہ کی گود سے لے لوں۔ رابعہ کچھ دیر تک آنکھیں جھکائے فردوس کو تکتی رہی، اُس کے بالوں سے کھیلتی رہی، اس کی ہنسی میں کھوئی رہی۔ فردوس سہلانے سے سو گئی۔ رابعہ اٹھی اور فردوس کو لئے کمرے سے نکل گئی۔ کچھ دیر بعد لوٹ آئی۔ فردوس کو اناّ کے سپرد کر آئی تھی۔ وہ بہت خوش تھی۔ آتے ہی میرے پاس بیٹھ گئی۔ میرے ہاتھ اپنے ہاتھوں میں لے کر بولی۔

"اگر میری باتوں سے میرے اعمال سے آپ کو دکھ ہوا ہو تو مجھے معاف کر دیں۔ آپ کی بیٹی نے ـــــ کیا نام ہے ـــــ فردوس؟ آپ کی بیٹی نے مجھے اتنی خوشی بخشی ہے کہ اب جینا عذاب نہ رہے گا!"

ہم دونوں ہاتھوں میں ہاتھ دیئے دیر تک چُپ چاپ بیٹھے رہے۔ پھر رابعہ اٹھی۔ میں بھی اٹھی۔ ہم باہر برآمدے میں آ گئے۔ برآمدے سے اُتر باغ میں چلے گئے ـــــ ٹہلتے رہے۔ چاندنی میں ہمارے سائے بہت سہانے تھے۔ رابعہ کے چہرے کو میں تکتی تو یوں لگا کہ سب چاندنی اس کی آنکھوں سے، اُس کے چہرے سے، اُس کے جسم سے نکل رہی تھی۔ چاند کو دیکھا تو رابعہ کا پَرتو نظر آیا۔

رات ڈھل گئی تھی۔ رابعہ ٹہلتے ٹہلتے رُک گئی تھی اور میری طرف دیکھ رہی تھی۔ میں نے جب اس کی طرف دیکھا اُس نے بانہیں پھیلا دیں اور مجھے کھینچ کر سینے سے لگا لیا۔ اُس کے جسم سے عجب سی خوشبو آ رہی تھی۔ میں خوشبو کی راہ سے بھٹک گئی، اپنے آپ کو بھول گئی۔ میرے ماتھے پر کسی کے بوسے نے مجھے چونکا دیا۔ کوئی پاس نہ تھا ادھر اُدھر دیکھا تو رابعہ دروازے کی طرف بڑھی جا رہی تھی۔ میں ششدر تھی۔ اُس کو پکارنا چاہا تو آواز نہ نکلی۔ وہ دروازے سے نکل چاندنی میں گم ہو چکی تھی۔ میں نے ڈرائیور کو آواز دی کہ موٹر نکال لائے۔ آیا تو میں اس کو رابعہ کے پیچھے بھیجا کہ وہ اُسے گھر تک چھوڑ آئے۔ وہ چلا گیا تو میں باغ میں انتظار کرتی رہی۔ موٹر دُور کہیں جا کر رُکا، دروازہ بند کرنے کی آواز آئی اور اُس کے بعد موٹر چلنے کی آواز۔ میں

مطمئن ہوگئی کہ رابعہ بھٹکے بغیر گھر پہنچ جائے گی۔

میں اندر چلی آئی اور کچھ کھانے کے بغیر ہی بستر پہ جا لیٹی۔ جاگتی رہی۔ چاند کو مشرقی بڑی کھڑکی کی چوکھٹ سے نیچے جاتے دیکھا تو پھر آنکھیں مُند گئیں، سو گئی، سورج چڑھے تک سوتی رہی۔

۲

ہر سال کی طرح اِس سال بھی ہم نومبر میں دھنش محل چلے آئے تھے۔ "وہ" تمام دن جاگیر کے کاموں میں مصروف رہتے۔ میں پڑھتی رہتی۔ کبھی کبھار شام کبھی ہی چھوٹے آغا کی بیگم یا اُن کی بہن کو ملنے داؤ نگر چلی جاتی ـــــ جب "وہ" دوستوں کے ساتھ یا کمشنر یا گورنر کے ساتھ شکار کو چلے جاتے تو میں مغربی کمرے میں چلی جاتی تھی، مغربی موسیقی کے ریکارڈ سُنتی رہتی ـــــ چاند کو چڑھتے، ڈھلتے دیکھتی رہتی یا کہیں دُور سے آتی بانسری کی دُھن پر جھومتی رہتی۔

ایک رات مغربی کمرے میں بیٹھی ریکارڈ سُن رہی تھی کہ یونہی اچانک خیال آیا کہ میرے کمرے میں اب ایسی کوئی کتاب نہ رہی تھی جو میں نے پڑھ نہ لی ہو۔ خیال آتے ہی اٹھی اور لائبریری کی طرف چل دی کہ کچھ کتابیں پڑھنے کے لئے لے آؤں۔

وہاں پہنچی تو دیکھا کہ لائبریری میں روشنی ہے اور دروازہ کھلا ہے۔ اندر جھانکا تو سامنے بڑی میز کے پیچھے سر کرسی کی پُشت پر رکھے، کوئی دراز تھا۔ پہلے تو ڈری پھر اندر چلی گئی ـــــ ایک نوجوان کرسی پر سو رہا تھا۔ چاندنی مغربی کھڑکیوں سے اندر آ چکی تھی مگر ابھی کرسی تک نہیں پہنچی تھی۔ نوجوان کا چہرہ عجیب سے دُھندلکوں میں لپٹا تھا ـــــ میں بُت بنی نوجوان کو دیکھتی رہی چاندنی آہستہ آہستہ میز کی طرف، کُرسی کی طرف بڑھتی جا رہی تھی۔ چاندنی میز پہ چھا گئی، نوجوان کے جسم کی طرف بڑھنے لگی۔ چاندنی میں اُس کی گردن، اُس کی ٹھوڑی، اُس کے ہونٹ دمکنے لگے۔ چاندنی کچھ لمحوں کے لئے رُک گئی یا مجھے لگا کہ رُک گئی ہو۔ وہ گردن بہت پیاری تھی، وہ ٹھوڑی شعلے کی طرح تھرک رہی تھی اور وہ ہونٹ کتنے معصوم تھے۔ چاندنی نے پھر چلنا شروع کر دیا۔ ہونٹوں سے ناک تک، ناک سے آنکھوں تک اور آنکھوں سے ماتھے تک ـــــ اور اجنبی کا چہرہ چاندنی میں تھا۔ اجنبی چونکا ـــــ اُس نے آنکھیں کھولیں، مجھے حیرانی سے دیکھتا رہا اور پھر ایک دم کُرسی کے بازوؤں پر ہاتھ رکھ کے اُس نے اپنا دراز جسم اکڑوں کر لیا اور پھر اُٹھ کھڑا ہوا اور بُت بنا مجھے تکتا رہا ـــــ ہم ایک دوسرے کو تکتے رہے۔

"میں جا رہا تھا کہ موسیقی کی آواز نے مجھے روک لیا۔ میں دروازے سے لوٹ آیا۔ بیٹھ کر سُننے لگا۔ کتنی سہانی، کتنی گہری، کتنی بلند، کتنی ہمہ گیر تھی وہ موسیقی۔"

"موسیقی کو بند ہوئے تو دیر ہوگی ـــــ میں کافی دیر سے یہاں کھڑی ہوں۔۔۔۔"

"موسیقی اب بھی میرے کانوں میں گونج رہی ہے۔ اصل میں تو موسیقی کا صحیح لطف تو موسیقی بند ہو جانے کے بعد پیدا ہوتا ہے۔ خاموشی موسیقی کو اِک نئے اور عجیب انداز میں دُہراتی ہے۔۔۔۔ نہیں دوبارہ تخلیق کرتی ہے۔ میں تو کھو گیا تھا۔ مجھے آپ کے آنے کا بالکل پتہ ہی نہیں چلا۔ چاندنی نے جگا دیا ورنہ میں نہ جانے کب تک، خاموشی پر کان لگائے سُنتا رہتا۔۔۔"

"میں عارف ہوں۔ میں آپ کا شُکر گزار ہوں۔ بڑے آغا جی نے مجھے حساب کتاب مرتب کرنے کے لئے مقرر کیا ہے اور مجھے کتب خانے کو استعمال کرنے کی اجازت دے رکھی ہے۔ میں سہ پہر سے شام تک ہر روز یہاں کام کرتا ہوں۔ کتابوں کی

فہرست تیار کر رہا ہوں۔ پڑھتا بھی ہوں۔ . . .

آج صبح دیر ہو گئی ہے —— اماں انتظار کرتی ہوں گی —— اجازت ہو تو چلا جاؤں —— آئندہ کبھی شام کے بعد نہیں ٹھہروں گا۔"

"نہیں، جب آغا نے تمہیں اجازت دے رکھی ہے تو تم کتب خانے کا استعمال جاری رکھو۔"

عارف چلا گیا۔ میں کتابیں لائے بغیر ہی اپنے کمرے میں آ گئی۔ تمام رات جاگتی رہی۔ صبح کی اذان سُنی تو اُٹھ کر وضو کیا، نماز پڑھی اور گڑگڑا کر دعا مانگی کہ مجھے عارف سے اور عارف کو مجھ سے محفوظ رکھا جائے۔ دیر تک دُعا مانگتی رہی اور پھر جا نماز پر ہی لیٹ گئی اور سو گئی۔ اٹھی تو سورج کی کرنیں میرے تمام جسم کو باندھے ہوئے تھیں۔ دل پر بوجھ سا تھا جیسے میری دُعا قبول نہ ہوئی ہو۔

اُس رات کے بعد دوسرے تیسرے سرِ شام ہی چائی کوفسکی کی موسیقی کے ریکارڈ بجا کر سُنتی۔ چائی کوفسکی میرے لئے ایک انجانا مگر کہیں کہیں پہچانا ہوا دیس تھا۔ بیچ بیچ میں موزارٹ کو بھی سُنتی۔ اُن کو اکثر کھانے پر میرا انتظار کرنا پڑتا۔ اُن کو موسیقی پسند تو تھی مگر وہ اکثر مجھ سے کہا کرتے "کاموں سے، کھانے سے فارغ ہو کر موسیقی سُنا کرو۔ کھانے سے پہلے مجھے یہ بہت ستاتی ہے۔"

اُن کو کیا پتہ تھا کہ میں ریکارڈ کیوں بجایا کرتی تھی۔ اپنے لئے نہیں بجاتی تھی۔ سرِ شام ہی مجھے احساس رہتا کہ عارف چلا جائے گا، اُس کو روکوں۔ نہیں، روکنے کا خیال مجھے کبھی نہ آتا تھا۔ میں تو اُس کی تنہائی کو بہلانا چاہتی تھی۔ کیوں؟ آج سے پہلے مجھے اس سوال کے پوچھنے کا خیال ہی کبھی نہیں آیا۔ میں عارف کی تنہائی کے لئے اور کیا کر سکتی تھی۔ وہ شریف تھا، بہت ہی فرمانبردار تھا مگر تھا بہت تنہا۔ وہ گاؤں کے لڑکوں میں منفرد تھا۔ لڑکیوں کو تنگ نہ کرتا تھا، گاؤں والے اس کے مداح تھے۔ وہ بہت ذہین تھا۔ میں جب کبھی صبح ہی صبح لائبریری میں جاتی تو اس کی میز پر کبھی معمولی درجے کی کتاب نہ دیکھتی۔ ایک صبح جو گئی تو میں نے دیکھا کہ میز کا ایک دراز ذرا سا کھلا ہے۔ کھولا تو دیکھا ایک کاپی میں عارف نے اپنے مطالعے کی کتابوں سے نوٹ لے رکھے ہیں —— اس کا انکشاف اُس کے گہرے تجربے اور سوچ کی عادت کا عکس تھا۔

اس کے لئے میرے دل میں عزت بڑھتی گئی۔ میں اُس کے آرام، اُس کی راحت کا چپکے چپکے انتظام کرتی رہتی۔ مجھے یقین ہو گیا تھا کہ وہ علم کی دنیا میں اپنا نام روشن کرے گا۔ میں چاہتی تھی کہ اُس کی راہ سے کانٹے ہٹا دوں۔ میں صرف یہی چاہتی تھی؟ . . . . ہاں! صرف یہی!

میں نے کچھ عرصے کے بعد کتب خانے میں جانا بہت کم کر دیا، بہت سی کتابیں اکٹھی لے آئی تھی۔ مگر وہ سب کتابیں میں نے پڑھ لیں۔ آخری کتاب جب میں نے ختم کی تو رات کافی ڈھل چکی تھی مگر نیند کہیں آس پاس نہ تھی۔ میں اٹھی اور کتب خانے میں چلی گئی۔ کمرے میں گھور اندھیرا تھا۔ چاند نیچے وادی میں اُتر چکا تھا۔ لیمپ جلایا تو محسوس کیا کہ جیسے ابھی ابھی کوئی کمرے سے اٹھ کر گیا ہو۔ میز پر کچھ کتابیں رکھی تھیں۔ دراز کھولنے کی کوشش کی۔ سب بند تھے۔ میز پر پڑی کتابوں کو الٹ پلٹ کرتی رہی۔ ایک میں پنسل رکھی تھی۔ کتاب کھولی تو دائیں ہاتھ کے صفحے پر ایک فقرے کے تلے لکیر لگی تھی، ہلکی سی —— مجھے لکیر لگانے کی عادت

نہ تھی، اُن، کو نہ تھی اور عارف نے بھی پہلے کبھی کتاب پر لکیر نہ لگائی تھی۔ میں نے فقرہ پڑھا، بار بار پڑھا۔ فاضلانہ مگر سیدھا سا فقرہ تھا! "انسانی محبت میں بھی ایسا مقام آتا ہے کہ صوفی کے جذب کی طرح محبت کرنے والے کے دل و دماغ میں کبھی تو بالکل گھُپ اندھیری رات کا سماں طاری ہو جاتا ہے اور رات ازل سے ابد تک محیط دکھائی دیتی ہے یا یوں محسوس ہوتا ہے کہ جسم نور میں ڈھل گیا ہے اور نور زمین کی وسعتوں سے لے کر عرش کی بارگاہوں تک پھیل گیا ہے۔"

میں دیر تک کرسی پر بیٹھی سوچتی رہی کہ عارف کو یہ فقرہ محض پسند آ گیا تھا یا اس کے تجربے کو بھی اس فقرے کو منتخب کرنے میں کوئی دخل حاصل تھا۔ میرا دل کہتا تھا کہ یہ فقرہ اس کے ذاتی تجربے کا اظہار تھا مگر ذہن کہتا تھا کہ اُس کی عمر ہی کتنی ہے کہ وہ اس تجربے سے گزرے ——— میں ابھی سوچ ہی رہی تھی کہ قدموں کی چاپ سنائی دی۔ میں نے لیمپ بجھا دیا اور خود مغربی کھڑکی کے پاس جا کھڑی ہوئی ——— آواز قریب آتی گئی۔ کوئی کتب خانے کے دروازے کے قریب آ کر رکا، بڑبڑایا اور کمرے میں داخل ہو گیا۔

"کون ہے" وہ پکارا۔

عارف کی آواز تھی۔ وہ کیوں لوٹ آیا تھا ——— کیا لینے آیا تھا ——— میرے دل میں دم بدم سوال پیدا ہو رہے تھے۔ عارف نے لیمپ جلایا اور میز پر پڑی ہوئی کتابوں کو دیکھنے لگا۔ میز سے پنسل اٹھائی۔ میں کتاب میں پنسل رکھنا بھول گئی تھی۔ وہ پنسل کو تکتا اور پھر آہ بھری اور کرسی پر بیٹھ گیا اور اپنے ہاتھوں سے منہ کو ڈھانپ لیا۔ اُس کے لبوں سے بار بار آہ نکلتی تھی۔ اُس کا سر دائیں سے بائیں کرب میں ہلتا رہا۔ میں اپنے کونے میں دبکی کھڑی رہی۔ عارف بہت کرب میں تھا۔ آخر وہ کرب میں پکار اٹھا "کون آیا ہوگا! .... اگر وہ آئیں ...." اُس کا گلا رُندھ گیا اور آواز حلق میں کھو گئی ——— اُس نے چہرے سے ہاتھ ہٹا لیے اور حیرانی سے چاروں طرف دیکھا۔ مجھے دیکھ کر اُس کی نظریں ٹھٹکیں اور وہ کراہتے ہوئے کھڑا ہو گیا۔ مجھ سے نہ رہا گیا۔ میں اپنے کونے سے نکل آئی اور اُس کی طرف بڑھی اور اُس سے پوچھا:

"کیا ہوا؟ کیا تکلیف ہے؟ یہ کیسا درد ہے؟"

وہ کچھ نہ بولا ——— میں نے اپنے سوالات کو دُہرایا۔ وہ خاموش نظریں جھکائے کھڑا رہا۔ اُس کی نظریں، میں نے دیکھا، کبھی پنسل پر، کبھی کتاب پر جم جاتی ہیں۔ اُس کا پنسل اور کتاب کو مسلسل تکے جانا یوں لگا جیسے وہ مجھ سے سوال کر رہا ہو کہ میں نے اس کتاب کو ہاتھ لگایا تھا؟ نشان لگایا ہوا فقرہ پڑھا تھا؟ وہ یونہی ٹکٹکی باندھے تکے جاتا تھا۔ میں چپ نہ رہ سکی:

"میں نے تمہارا نشان لگایا ہوا فقرہ پڑھ لیا ہے .... میں کتابیں لینے آئی تھی۔ لیمپ جلایا تو ایک کتاب میں پنسل رکھی نظر آئی۔ یونہی کتاب کھول لی۔ نشان دیکھ کر فقرہ پڑھ لیا۔"

"اوہ! مجھے گھر لیٹے لیٹے یاد آیا کہ میں نے خلافِ معمول کتاب میں نشان لگا دیا ہے ...."

"اس وجہ سے لوٹ آنا تو عقل مندی نہیں ——— صبح کو مٹایا جا سکتا ہے۔"

"ہاں مٹایا جا سکتا تھا۔ مگر مجھے پتہ ہے کہ آپ اکثر رات کو کتب خانے میں آتی ہیں اور میز پر پڑی کتابوں کو دیکھتی ہیں اور دراز بھی دیکھتی ہیں .... میں نہیں چاہتا تھا کہ یہ فقرہ آپ پڑھتیں ...."

"کیوں ؟"

وہ باتیں کرتے ہانپ گیا تھا — اُس کا سانس مشکل سے آ جا رہا تھا۔ وہ اپنے آپ پہ قابو پانے کے لئے کوشاں تھا۔ وہ اپنے آپ پہ قابو پانے کی کوشش میں ناکام ہو رہا تھا۔

"کیوں ؟" وہ کراہا۔ "یہ میرے دل کا حال ہے . . . ."

یہ کہتے ہی اس کا دایاں ہاتھ اُس کے مُنہ کی طرف اُٹھا اور اُس کا منہ بند کر دیا۔ کچھ دیر وہ یونہی سکتے میں کھڑا رہا۔ میں بڑھ کر اُس کے کندھے پہ ہاتھ رکھ دیا اور اس کو بٹھانے کی کوشش کی۔ وہ بیٹھ گیا اور بیٹھتے ہی میز پہ بانہوں پر سر کو رکھے زار زار رونے لگا۔

میں پریشان ہو گئی کہ اُس کو کیسے چپ کراؤں، کوئی آ گیا تو ہم دونوں کو دیکھ کر کیا سوچے گا۔ میں اس پریشانی میں اس کے بالوں پر ہاتھ پھیرنے لگی۔ اُس کے بدن میں تناؤ آ گیا، تناؤ جھرجھری میں بدلا، جھرجھری لرزے میں تبدیل ہوئی اور کپکپاتے ہوئے اُٹھا، مجھے دیکھا۔ اُس کی آنکھوں میں ایسا گہرا، ہمہ گیر کرب تھا جو میں نے جنگی ہسپتالوں میں زخموں سے نڈھال، دم توڑتے ہوئے نوجوان سپاہیوں اور افسروں کی دہشت زدہ آنکھوں میں بھی نہ دیکھا تھا۔ اُس کی آنکھیں اُمید کی اِک کرن کی روشنی کی بھی منت کش نہ تھیں۔ اُن آنکھوں میں جھانکتے ہوئے مجھ پر خوف طاری ہو گیا، میرے اندر اندھیرے کا ایک ریلا اس تیزی سے چلا کہ مجھے اپنی شخصیت منتشر ہوتے ہوئے محسوس ہوئی۔ میرے اندر میری اپنی شعوری کوشش کے بغیر تمام صلاحیتوں نے مل کر کچھ ایسا انتظام کیا کہ انتشار محض ایک شدید لرزے میں بدل گیا جس کو میں نے اپنی شخصیت کے شعور پر سے ایک ریلے کی طرح گزر جانے دیا۔ صلاحیتوں کے اجتماع اور ریلے کے تصادم سے ایک ایسی کیفیت پیدا ہوئی جس کو باشعور نشہ کہا جا سکتا ہے۔ میرے پاؤں فرش پہ گڑھے سے تھے، اس میں پیوست تھے، اس کا لازمی حصہ تھے، صرف شعور ایک محدود سے دائرے میں آزاد تھا، صرف آنکھیں دیکھتی تھیں، باقی حواس معطل تھے۔

وہ کرسی کو آہستہ سے ہٹاتے ہوئے، مجھ سے دامن بچاتے ہوئے مغربی کھڑکی کی طرف بھاگ گیا۔ دایاں ہاتھ مٹھی کی صورت منہ میں جلنے کراہنے لگا، بے اختیار۔ اُس کا کراہنا بند نہ ہو رہا تھا، اس کی پوری شعوری کوشش کے باوجود، اس کا سارا بدن کانپ رہا تھا، پھڑک رہا تھا۔ مجھے ڈر لگنے لگا کہ اس کا گوشت، اس کی ہڈیاں، اُس کا خون اندرونی دباؤ سے فضا میں منتشر ہونے کو ہے، منتشر ہو جائے گا، کسی بھی لمحے۔

میں نے ایک بار پھر ایک بھرپور کوشش کی اور اپنے آپ کو فرش سے چھڑایا اور اُس کی اُور بڑھی۔ اس کے بالکل قریب پہنچ کر میرے حرکت کے حواس نے مجھے چھوڑ دیا اور میں اس کے روبرو کھڑی اس کو تکا کی۔ اُس کا کپکپانا رُک گیا، اس کا کراہنا بند ہوا۔ وہ میری طرف مُڑا اور کھڑکی کی چوکھٹ کے سہارے سیدھا کھڑا ہو گیا۔ اُس کی آنکھیں بڑے غور سے بے خوفی سے مجھے تک رہی تھیں، بے محابہ۔ میرے سائے میں اُس کی آنکھیں شعلوں کی طرح چمک رہی تھیں۔ ان میں سے ایک سوال، ایک للکار تھی — مجھے کوئی بات نہ سُوجھ رہی تھی، میں چُپکی کھڑی اُس کو دیکھا کی مسلسل — اس کی آنکھوں کی گرمی، اُس آنکھوں کی للکار ناقابلِ برداشت ہوئی جا رہی تھی۔ ایک لمحے کے لئے میں نے محسوس کیا کہ اُس کے دونوں ہونٹوں پہ مسکراہٹ

کا ایک سایہ سا لرز رہا تھا۔ اس کی مسکراہٹ میں نجانے کیا کیا کچھ تھا! رحم تھا، یہ سمجھانے کی کوشش تھی کہ وہ جس راہ پر چل رہا ہے اس کی منزل کا تعین میرے بس کی بات نہیں ہے لہٰذا مجھے اُس سے کچھ نہ کہنا چاہیئے۔ میرے ذہن کو ہار مان لینے میں کوئی عار نہ تھی مگر پھر بھی میرے منہ سے بے اختیار نکل گیا:

"جس راہ پر تم چل رہے ہو اُس پر تم زیادہ دیر نہیں چل سکتے، یہ راہ اتنی ہی کٹھن ہے جتنی کھڑکی کے اُس پار جانے والی یہ تنگ، لمبی اور بلند کہ کوہ۔"

میری آواز میں اِک للکار تھی جس کو میں نے اچنبھے اور حیرانی سے سُنا۔

"اگر میں اس راہ سے کمرے تک پہنچ جاؤں تو!"

"تو تم .... تو تم .... تو تمہاری .... مُراد بھر آئے گی۔"

بات تو کہہ دی مگر اس کے معنی جب میرے شعور کے اُفق پر کوندے تو میرا دل اِس زور سے دھڑکا کہ خون ہو گیا۔ میں اپنے الفاظ کو واپس لوٹانا چاہتی تھی مگر میرے جسم میں جان ہی نہ تھی، رُوح نجانے مستقبل کے کسی اجنبی موڑ پہ کس کو ملنے جا چکی تھی۔

عارف کے قدموں میں جنبش ہوئی۔ میں گھبرائی کہ شاید وہ میری طرف بڑھنے والا ہے۔ اُس کے چہرے کی طرف نگاہیں اُٹھ گئیں ۔۔۔ وہ مسکرا رہا تھا ۔۔۔ اس کی آنکھوں میں روشنیوں کا ایک عجب رقص تھا، مسحور کُن۔ لیمپ کی روشنی میں اُس کا چہرہ تمتما رہا تھا۔ اُس نے میری گھبراہٹ کو دیکھا، رُکا، مجھ پر ایک سہلاتی ہوئی نگاہ ڈالی اور دروازے کی اُور چل دیا۔ مڑ کر بھی نہ دیکھا۔

جوں جوں وہ مجھ سے دُور ہوتا گیا میرے جسم میں جان آتی چلی گئی جب اُس کے قدموں کی چاپ خاموشی میں گُم ہو گئی تو میرے قدم خود بخود اُٹھے اور میں گرتی پڑتی اپنے بستر پہ جا گری اور گرتے ہی نیند کے غاروں نے مجھے نگل لیا۔

اگلے دن عارف نہیں آیا۔ کوشش کے باوجود میرا دھیان اُسی میں رہا۔ شام ہوئی۔ رات ہوئی۔ رات ڈھلی۔ عارف نہیں آیا۔ میں نے اپنے کمرے کی قدِ آدم کھڑکی کھول دی۔ شمال مشرقی پہاڑیوں پر برف چاندنی میں چمکتی تھی، بلاتی تھی ۔۔۔ چمکیلی چاندنی آنکھوں کی راہ تن بدن میں رچ گئی، سکون بنی اور چھا گئی، عالم وردنی پر۔ میرے اندر امن تھا، ہر طرف۔ اُس رات مجھے سالوں کے بعد اتنی گہری، اتنی آرام دہ، اتنی پیاری نیند آئی۔ آنکھ کھلی تو کمرے کے روشن دانوں سے دھوپ جا چکی تھی، روشن دان ماند پڑ رہے تھے۔ خیال آیا کہ دوپہر ہو چکی ہے۔ ایکا ایکی اٹھ بیٹھی۔ پائنتی کی اُور اُن کو کسی سوچ میں گم کھڑے پایا۔ میں اُن کو حیرانی سے دیکھا کی۔ اُن کے چہرے پر حیرانی تھی، ایک وجد کی سی کیفیت تھی، جس میں سے ایک اضطراب کی کیفیت اپنے آپ کو آزاد کرنے کی کوشش کر رہی تھی۔ 'وہ' انجانے عالم سے لوٹ آئے میری طرف متوجہ ہوئے۔

"میں کوئی گھنٹے بھر سے دیکھ رہا ہوں تمہیں۔ تمہارے چہرے پر بہت خوشی تھی سکون تھا، ایک سرخوشی اور وجد کا سماں تھا جو بُھلاتا تھا، ڈراتا تھا، چپ رہنے کی تلقین کرتا تھا۔ تمہارے چہرے پر یہ سماں میں نے پہلے کبھی نہیں دیکھا۔ کئی بار مجھے گمان ہوا کہ تم

مسکرائی ہو، دیوانہ وار — ایک خوف میرے حواس پر طاری ہوا جس سے میں اپنے آپ کو آزاد کرانے میں مصروف تھا اب تک...!"
وہ باتیں کرتے کرتے پھر بے دھیان ہو گئے، کسی صدا ہے میں کھو گئے۔ لوٹے تو بولے :

"عارف یکایک بیمار ہو گیا ہے۔ وہ بخار میں پھنک رہا ہے۔ وہ حساب کتاب میں میرا مددگار ہے۔ عارف ہماری جاگیر میں ایک معزز سیّد کا پسر ہے۔ اس کے والد کا پچھلے سال انتقال ہو گیا۔ اُس کو تعلیم چھوڑ کر شہر سے گاؤں آنا پڑا کہ وہی ماں کا سہارا ہے۔ وہ بیوہ ماں کی خدمت میں لگا رہتا ہے۔ میں نے اُس کی ذہانت کو دیکھتے ہوئے اُس کو کتب خانہ استعمال کرنے کی اجازت دی ہوئی ہے کہ وہ اپنی تعلیم کو مکمل کر سکے۔ وہ میرا تیسرا بازو اور دوسرا ذہن بن گیا ہے۔ میں پریشان ہو گیا ہوں... شام کو اُس کی عیادت کے لئے جاؤں گا...."

وہ باتیں کرتے رہے، میرا دل دھڑکا کیا۔ مجھے شدید احساس کہ میرے چہرے پر کچھ تبدیلی ہویدا ہو گئی ہے۔ میں نے سر جھکا لیا اور آنکھیں ملنے کے بہانے منہ ہاتھوں سے ڈھانپ لیا۔ وہ کچھ دیر چپ کھڑے رہے اور پھر کچھ کہے بغیر کمرے سے باہر نکل گئے۔

اُن کے جانے کے بعد مجھے خیال آیا کہ بیماری کے بعد وہ اپنے آپ پر قابو پا لینے پر قادر ہو جائے گا، اس کے جذبات کا دیوانہ پن سکون میں بدل جائے گا اور جب ہم دس پندرہ میں واپس دلی پر چلے جائیں گے تو میری یاد اُس کے لئے عذاب نہ رہے گی۔ اُس سلسلے کے خیالات کے اختتام پر میں نے طے کیا کہ میں یورپ چلی جاؤں گی فردوس کو لے کر، اگلے سال — اِس ارادے سے تسلی ہوئی۔ اُٹھ کر ہاتھ منہ دھو کر ناشتہ کیا اور چھوٹے آغا کے یہاں چلی گئی۔ تمام دن باتوں میں رات کے واقعات شعور سے محو رہے۔ شام ہوئی تو گھر لوٹی۔ کپڑے بدلے ہی تھے کہ اُنھوں نے یاد کیا۔ کہنے لگے بہت تھک گیا ہوں۔ چاہتا ہوں جلدی ہی کھانا کھا لوں اور سو جاؤں۔ مگر اکیلے کھانا کھانے کو جی نہیں مانتا۔ تم بھی میرے ساتھ ہی کھانا کھا لو۔" کھانا کھا چکے تو اُنھوں نے بتایا کہ میرے نام ایک خط آیا تھا جو اُنھوں نے میرے کمرے کی میز پر رکھوا دیا ہے۔

میرے وہم میں بھی نہ تھا کہ خط جمیل کا ہو گا۔ اُس نے مجھے کبھی خط نہ لکھا تھا۔ میں اُس کی تحریر سے آشنا نہ تھی۔ خط پر مہر بھی صاف نہ تھی — خط مختصر سا تھا مگر پھر بھی بار بار پڑھنے پر مجبور ہوئی۔ پڑھ چکی تو دل و دماغ پر دل و دماغ پر ایک ہیجان کی کیفیت طاری ہو گئی — میں اِس خط کو بھلا دینا چاہتی تھی، اُس کے وجود سے انکار کر دینا چاہتی تھی، مگر انکار کیسے ممکن تھا، خط میرے ہاتھ میں تھا، میں اس کی ریشمی ریشمی سطح کو محسوس کر رہی تھی، میرا ہاتھ اُس کے قرب سے جل رہا تھا، میں نے جھنجلا کر خط کو آتش دان میں ڈال دیا۔ خط کا اگرچہ اب وجود نہیں ہے مگر مجھے اُس کا ایک ایک فقرہ یاد ہے، خط پڑھتے وقت جو احساسات جاگے تھے وہ اب تک زندہ ہیں، مجھے ستاتے ہیں۔

"میں نے تمہاری یاد کو کاروبار کی باریکیوں میں تحلیل کرنے کی بہت کوشش کی مگر تمہاری یاد نت نئے روپ بدل بدل کر مجھ کو ڈستی ہے۔ میں نے رابعہ سے لَو لگائی کہ وہ تم سے بہت ہی مشابہ تھی۔ لیکن تمہاری یاد اُس کے اور میرے درمیاں حائل رہی ہے۔ تم مجھے ستاتی تھیں، وہ مجھ سے بے پناہ محبت کرتی ہے۔ اُس کی آواز، اُس کے اعضا کی جنبشیں اور حرکات، اُس کی مسکراہٹ اُس کے نینوں کی لَو پر تمہارا ہی گمان ہوتا ہے۔ اس میں، اس کی شخصیت میں، بہت کچھ ہے جو تم سے مختلف ہے مگر اس پر بھی وہ

مماثلت غالب آجاتی ہے جو اُس میں اور تجھ میں ہے — اُس کی محبت کے باوجود میں کبھی بھی کسی طرح پر بھی اپنے آپ کو قائل نہیں کر سکا کہ وہ تمہارا ہی پَرتو نہیں ہے، تمہاری ہی نقل نہیں ہے۔ میں اُس سے ہمیشہ ہی اِس احساس کو چھپاتا رہا اور شاید اِس کو چھپانے میں کامیاب بھی تھا۔ لیکن جب رابعہ اور میں تمہارے یہاں سے لوٹے تو اُس کے بعد رابعہ پر میرا راز کھُل گیا۔ خود اُسے اپنے نقل ہونے پر یقین ہونے لگا۔ اِس احساس سے اُس کو بہت دُکھ ہوتا تھا۔ اُس کا دُکھ مجھ سے نہیں دیکھا جاتا تھا مگر میں کیا کر سکتا تھا۔ میرا طرزِ عمل اُس کے اِس احساس کو بہت ہی تقویت پہنچاتا تھا۔

جب تک وہ اِس دُکھ کو سہہ سکتی تھی سہتی رہی مگر برداشت کرتے رہنے کی بھی ایک حد ہوتی ہے۔ وہ حد آخر گذر گئی۔ وہ مجھے چھوڑ کر چلی گئی۔ میں کئی دن پریشان رہا۔ اُس کا پتہ نہ چلا۔ آخر وہ ایک دن لوٹ آئی۔ وہ بدل گئی تھی۔ وہ خوش تھی، اُس کا رُواں رُواں خوش۔ اُس کی چال مختلف تھی، اُس کے رنگ روپ میں ایک وجدانی کیفیت تھی۔ مجھے اُس سے پوچھنے کی ہمت نہ ہوئی کہ وہ کہاں رہی۔

اُس کا حُسن، اس کی سیرت، اُس کی آواز، اُس کے نینوں کی لَو سب نے مل کر میرے تخیل کے تانے بانے کو نئی ہیئت دینی شروع کر دی۔ میرے دل میں تمہاری یاد نے ایک انوکھا، انوٹھا، روپ دھار لیا جس کو بھلانا ناممکن تھا جس کی طرف متوجہ نہ ہونا عذاب تھا۔ میری روح تمہاری یادوں، رابعہ کی شخصیت میں جذب ہو جانے کو ہے۔ مجھے اب لگتا ہے کہ وہ دن بہت ہی قریب آ گیا ہے جب میں صرف گوشت پوست کا ایک آلہ بن کر رہ جاؤں گا۔ میری روح نہ رہے گی، میرے تخیل اور جذاس میں کوئی رشتہ نہ رہے گا، مجھے ذہن کی ضرورت نہ رہے گی۔

اگر ایسا ہوا تو تم ہی بتاؤ کہ اماں جی کا کیا حال ہوگا، رابعہ پہ کیا بیتے گی۔ اُس سے تو موت بہتر ہوگی مگر موت کا دن معین ہے۔ پھر کیا ہوگا؟ —— نہ جانے کتنی صدیاں بیت گئی ہیں جب میں نے 'پھر کیا ہوگا؟' لکھا تھا۔ اس کے بعد میرے خون کی گردش میں، میرے جسم کے ذرّوں میں، میرے خیالات کی رفتار میں اتنی تیزی آ گئی ہے کہ مجھے شک ہونے لگا ہے کہ میں پاگل ہو جاؤں گا ..... مجھے یقین ہے میں پچھلے نہ جانے کتنے طویل لمحے پاگل رہا ہوں۔

اگر مجھے کچھ ہو گیا تو تم اور نواب صاحب رابعہ کا خیال رکھنا۔"

اور اگر مجھے کچھ ہو گیا تو فردوس کا خیال کون رکھے گا؟ اُن پر کیا بیتے گی —— اور اگر مجھے کچھ نہ ہوا اور عارف کو کچھ ہو گیا تو مجھ پر کیا بیتے گی۔ اِس تصور سے میں کانپ جاتی ہوں۔

آج عارف اچھا ہے۔ وہ گئے تھے اُس کی عیادت کو — کہتے تھے۔ بہت کمزور ہو گیا ہے، آنکھوں میں عجیب سا نور سا ہے، اک عجیب سی وحشت ہے ..... وہ خوش تھے۔ میرا دل تو بیٹھا جاتا ہے۔ میرا دل کہتا ہے کہ وہ آج کسی وقت رات کو ضرور اُس تنگ اور بلند کرکوہ سے، داؤد نگر سے، چل کر کتب خانے میں پہنچے گا —— اگر وہ پہنچ گیا تو ..... میں بالکل سوچ نہیں پاتی کہ کیا ہوگا۔ میں قطعاً وہاں نہ جاؤں گی۔ میں اپنے آپ کو کمرے میں بند کر لوں گی۔

——— کیا بجا ہوگا۔ سورج ابھی مشرقی کھڑکیوں کی اوٹ میں ہے۔ رات آنے تک ابھی بہت وقت ہے۔ دن کیسے کٹے گا؟ رات کب آئے گی؟ رات کب ڈھلے گی؟ سویرا کب ہوگا؟ اس سویرے میں مجھ پر اور ——— پر کیا بیتے گی۔

میں اب کیا کروں! کچھ کرنے کو جی نہیں چاہتا! لکھوں؟ کیا لکھوں؟ ذہن خیالات سے، دل جذبات سے خالی ہے۔ لیٹ جاؤں؟ نیند کہاں....

دروازہ کون کھٹکھٹا رہا ہے.... بابا تھا میرے لئے خط ہے۔ کھولوں؟ نہ کھولوں؟ ———
———... ایک اور زخم، ایک اور چرکا لگا۔ آخر کتنے زخم کھا سکتا ہے کوئی ——— امّاں لکھتی ہیں ہفتے بھر سے جمیل بالکل بے سُدھ بستر پر پڑا ہے۔ ڈاکٹر کہتے ہیں وہ پاگل ہوگیا ہے۔ کبھی اچھا نہیں ہو سکے گا۔ اُس کو کوئی بیماری نہیں ہے۔ اس کا جسم ہر آزار سے آزاد ہے ———.....

جمیل پاگل ہوگیا! کیوں! میں نے اور میرے پیکر تو نے اس کی روح کو چھین لیا ہے.... اِس گناہ کی سزا کیا ہوگی!!! آخر کیوں؟ میں بے گناہ ہوں.... یہ قدرت کی ستم ظریفی ہے۔ ہے!!! ہے!!! میرا حسن اور میری شخصیت کا حسن کسی کے لئے اگر عذاب بن جائے تو اس میں میرا کیا قصور! مگر.... جمیل کو ستاتا تھا کون؟ میں! میں!! تو گنہ گار بھی میں ہی ہوئی، ہوں!!!

اب میں کچھ نہ لکھوں گی ——— میں سوچوں گی بھی نہیں۔ میں سو جاؤں گی۔ ہمیشہ کے لئے! لیکن کیسے! میں نے آج پھر سوچنا شروع کر دیا....

میں نے تو اپنے آپ کو کمرے میں بند کر لیا تھا۔ میں وہاں کیسے اور کب گئی ——— مجھے یہاں کون لایا ——— عارف کا تو! آہ! کچھ بھی نہ بچا ہوگا۔ گرتے ہی مر گیا ہوگا.... مجھ سے ابھی اور کتنے گناہ سرزد ہوں گے!
میں لائبریری کب گئی تھی؟ میں نے لیمپ کب جلایا تھا؟ کچھ یاد نہیں! لیمپ کے رُوبرو کتنی دیر بیٹھی رہی؟ کچھ یاد نہیں...
جب میں نے مغربی کھڑکی کی طرف دیکھا تو چاند کی کرنیں تنگ کر کرہ پر ابھی ستارہی تھیں۔ میں بے دھیانی میں اٹھی اور کھڑکی کی طرف بڑھی۔ کھڑکی بند تھی مگر اُس کے شیشوں سے باہر کا منظر صاف نظر آتا تھا۔ باہر کر کرہ پر کوئی نہ تھا، دُور تک کوئی نہ تھا۔ میرا دم گھٹنے لگا۔ میں نے کھڑکی کھول دی۔ لمبے لمبے سانس لئے۔ سانس لینے میں اس سے پہلے اتنا لطف کبھی

محسوس نہ کیا تھا۔ میں کھڑکی سے لوٹ آنے کو تھی کہ دور پہاڑی دیوار پر ایک سایہ لرزا - سایہ بڑھا چلا آتا تھا میری طرف - چاند کی کرنوں میں عارف کتنا حسین لگ رہا تھا - وہ دھیرے دھیرے تنگ راہ پر نظریں جمائے چل رہا تھا --- میں ڈری کہ اب گرا کہ اب گرا --- میں اندھیرے کی اوٹ میں ہوگئی --- میری نظریں بدستور عارف کے قدموں پر جمی تھیں - وہ بڑھا چلا آرہا تھا - وہ کھڑکی کے بالکل قریب آگیا - اندھیرے کی اوٹ میں میں نے اپنی گردن آگے بڑھائی - عارف کا ایک پاؤں اٹھا پڑ گیا، وہ ڈگمگایا، اس نے اپنے آپ کو سنبھالنے کی کوشش کی، دونوں پاؤں آگے پیچھے جما لینے کے باوجود ڈگمگا رہا تھا - اُس کا دھڑ خاصا ٹیڑھا ہو رہا تھا، بہت ہی ٹیڑھا ہو گیا - میری چیخ نکل گئی - عارف نے نظر اٹھائی، مجھے دیکھا اور لڑھک گیا، گھور اندھیرا میں، نیچے، بہت نیچے --- ایک چیخ گہرائیوں سے ابھری اور فضا میں کھو گئی -

میرا سر چکرا گیا - میں گرتے گرتے سنبھل گئی - کھڑکی کی چوکھٹ پر ہاتھ رکھے کھڑی رہی --- کس انتظار میں؟ ہوش میں آئی تو کمرے سے نکلی - اپنے کمرے کی طرف بڑھی - داخل ہونے کو جی نہ چاہا - مغربی کمرے میں چلی گئی - مغربی شیشے کی دیوار پر سے پردے ہٹے ہوئے تھے - کمرہ چاندنی سے بھرپور تھا - شیشے کی دیوار کے پاس آرام کرسی پر بیٹھ گئی - میں اپنی حالت کو سمجھنا چاہتی تھی - مجھ پر جو بیت گئی تھی اس کے عواقب پر غور کرنا چاہتی تھی - مگر دماغ سوچنے سے عاجز تھا، جسم حواس سے عاری تھا - اُس کرسی پر بیٹھے میں چاندنی کو مشرقی دیوار سے اُترتے، فرش پر پھیلتے، چاند کو لحظہ بہ لحظہ مغرب کی اُور اُترتے دیکھتی رہی --- چاند کے ساتھ ساتھ میرا دل بھی ڈوبتا رہا --- کب تک وہاں پڑی رہی --- کب یہاں اس کمرے میں آئی --- کون لایا یہاں مجھے -

عارف کی جوانی، اُس کا حسن، اُس کی ماں کا چین، میں نے سب کے سب مٹا دیئے --- اِس ظلم، اس گناہ کے بعد میں کیسے زندہ ہوں، موت کا فرشتہ کہاں راہ بھٹک گیا ہے؟ میں اب اور انتظار نہیں کر سکتی --- موت سے سوا ان گناہوں کا کوئی کفارہ نہیں --- . . . .

میرے دل کی دھڑکن بہت ہی تیز ہو رہی ہے، میرا جسم سو رہا ہے، میری آنکھوں میں نیند چھا رہی ہے، میرے ذہن پر اندھیرا چھا رہا ہے میرے اندر ہر جا اندھیرے بڑھ رہے ہیں، چھا گئے ہیں -

اب میں اپنی رُوح موت کے فرشتے کے سپرد کرتی ہوں - میرے اعمال کی کتاب اب مکمل ہے

ستمبر، اکتوبر ۱۹۵۵ء

انتظار حسین

افسانے

اگلے دن وہ پھر اسی گلی گیا اور اسی دوارے کھٹکھٹایا۔ پھر وہی کومل پیروں والی ڈیوڑھی پہ آئی اور پھر اس نے نیچی نظروں کے ساتھ بھکشا پاتر آگے کر دیا اور بھکشا سے کے چلا گیا۔ یہی اس کا نیم تھا۔ کتنی ڈیوڑھیوں سے کتنی ناریوں کے ہاتھوں سے اس نے بھکشا لی تھی مگر کبھی نظر اٹھا کے کسی کو نہیں دیکھا۔ اس نے جان لیا تھا کہ پنچ اندریہ میں آنکھ سب سے زیادہ پاپی ہے جو دکھائی دیتا ہے وہ سب مایا کا جال ہے۔ دیکھنے والا مایا کے جال میں پھنستا ہے اور دکھ اٹھاتا ہے۔ سو آنکھ دکھ دیتی ہے سو مت دیکھو اور مت پھنسو اور مت دکھ اٹھاؤ۔ سو وہ نہیں دیکھتا تھا کہ بھکشا کس ہاتھ سے مل رہی ہے۔ سو اس نے یہاں بھی نہیں دیکھا کہ بھکشا دینے والی کون ہے، کیسی اس کی صورت ہے — بس اجل کومل پیر اس کی جھکی نظروں کے سامنے پل بھر کے لئے آتے اور اوجھل ہو جاتے۔ وہ اس ڈیوڑھی پہ ایک دن آیا، وہ دن آیا اور آتا چلا گیا کہ بھکشا اس ڈیوڑھی سے بہت شردھا کے ساتھ ملتی تھی۔

وہ بسنت پنچمی کا دن تھا۔ گلی گلی دوارے دوارے پیلی ساڑھیاں لہرا رہی تھیں مانو سرسوں کھیتوں میں نہیں گلی میں پھولی ہے اور گیندا کیاریوں میں نہیں ڈیوڑھیوں میں مہکا ہے۔ اس نے آج پھر اسی دوارے جا کے سانکل بجائی اور پھر کومل پیروں والی ڈیوڑھی پہ آئی۔ پر آج ان پیروں میں مہندی لگی تھی۔ اس نے جھکی نظروں سے ان پیروں کو دیکھا اور اچنبھا کیا کہ گورے پیروں میں مہندی کیسی رچتی ہے اور پیر کیا سے کیا بن جاتے ہیں۔ وہ اچنبھے میں مہندی رچے گورے کومل پیروں کو تکنے لگا۔ یہ دھیان ہی نہ رہا کہ اسے بھکشا بھی لینی ہے۔

"بھکشو جی، جلدی کرو، تیوہار کا دن ہے" اور اس آواز کے ساتھ کہ یہ آواز آج اس نے پہلی بار سنی تھی بھکشا پاتر کے ساتھ ساتھ اس کی نظریں بھی اٹھ گئیں۔ اور پھر اٹھی ہی رہ گئیں۔ کیا موہنی مورت تھی۔ مکھ چندرما جیسا، بال گھٹا سے، آنکھیں مرگ کی سی، گردن مورنی کی سی، چھاتیاں ناشپاتیاں، گات بھری بھری، کمر تپلی تپلی، ساڑھی بسنتی، ماتھے پہ لال بندی۔ وہ سدھ بدھ کھو، ٹکٹکی باندھ، اسے تکنے لگا — وہ سندری ایسی ہڑبڑائی کہ بھوجن سے بھری تھال ہاتھ سے گر پڑی۔

سنگھ اس شبھ دن خالی پاتر کے ساتھ اپنے استھان پہ واپس آیا۔ من کو ایک چنتا لگ گئی تھی۔ کیا مجھے موہ نے آگھیرا ہے۔ بہت وچار کیا، کچھ سمجھ میں نہ آیا جیسے اس کی مت ماری گئی ہو — آنند کے پاس پہنچا اور بولا "پربھو، میں بیاکل ہوں۔"

آنند نے اسے دیکھا جیسے ٹوہ رہا ہو "کارن؟"

"ناری۔"

"ملاں ناری" اور سنجے نے اپنی ساری پتا کہہ سنائی۔

آنند اچنبھے کے ساتھ آنکھیں کھولے اس کی پتا سنتا رہا۔ پھر اس نے آنکھیں موند لیں۔ آنکھیں موندے چپ بیٹھا رہا۔ پھر آنکھیں کھولیں اور بولا "بندھو، گلیاں اور ڈیوڑھیاں موہ کا جال ہیں۔ بھکشوؤں کا نیم یہ ہے کہ وہ گلیوں میں رکتے نہیں اور ڈیوڑھیوں میں ڈیرا نہیں کرتے۔ گلی گلی دوارے دوارے پھرتے ہیں۔ بھکشا آج یہاں پر کل واں سے۔ پر مورکھ تو نے اس نیم کا پالن نہیں کیا۔ تو نے وہی کیا جو سندر سمدر نے کیا تھا۔"

"سندر سمدر نے کیا کیا تھا؟"

"تو نہیں جانتا کہ سندر سمدر نے کیا کیا تھا؟"

"نہیں پربھو، میں نہیں جانتا کہ سندر سمدر نے کیا کیا تھا۔"

تب آنند نے سنجے کو سندر سمدر کی کہانی سنائی۔

سندر سمدر کی کہانی

جنم اشٹمی کا دن تھا۔ سہانی رات منگل سمے۔ بھادوں کی رم جھم ہو رہی تھی۔ ایک حویلی میں ایک بڈھا بڑھیا دھاروں رو رہے تھے۔ ایک کٹنی ادھر سے گزری تو اس نے اچرج کیا۔ پوچھا "ہے دکھیارو، تم پہ کیا بپتا پڑی ہے کہ آج جنم اشٹمی کے دن جب ہر نر ناری بوڑھا بالک آنند منا رہا ہے تم آنسوؤں کی گنگا جمنا بہا رہے ہو؟"

وہ دکھ سے بولے "اری ہمارے لئے نہ اب جنم اشٹمی ہے نہ ہولی دیوالی ہے۔ پوت کے بچھڑنے کا روگ ایسا لگا ہے کہ ہر گھڑی اسے یاد کرتے ہیں اور روتے ہیں۔"

"پوت بچھڑ گیا، کون سا پوت؟"

"اری ہمارے ایک ہی تو پوت تھا۔ وہ ہم سے بچھڑ گیا اور ہماری دنیا اندھیر کر گیا۔"

"کیسے بچھڑ گیا؟"

"ایک دن بدھ دیو کا اس نگر سے گذر ہوا۔ ان کے اپدیش نے اسے ایسا بدلا کہ کہاں تو چھیلا بنا پھرتا تھا اور کہاں یہ کہ سر منڈایا پیلا بانا پہنا اور شاکیہ منی کے پیچھے ہو لیا۔"

"اس پوت کا نام کیا ہے؟"

"سندر سمدر"

"اچھا میں تمہارے پوت کو واپس لاؤں گی۔"

"اری تو کیسی بات کرتی ہے۔ شاکیہ منی کے سنگھ میں جا کے کون واپس آیا ہے۔"

کٹنی نے تاؤ کھایا۔ بولی "وہ اپنے سمے کا منی ہے تو میں بھی اپنے سمے کی کٹنی ہوں۔"

یہ کہہ وہ وہاں سے چلی۔ شاکیہ منی کا آتا پتا لیا کہ ان دنوں کہاں براجتے ہیں اور کس نگر میں ان کے بھکشو بھکشا لینے پہنچتے ہیں۔ اسی نگر میں پہنچ ایک اونچی حویلی لے وہاں رہ پڑی۔ سندر سمدر روز بھکشا پاتر لے بستی میں پہنچتا، کبھی اس گلی میں کبھی

اس گلی میں۔ ایک روز اس گلی میں آیا اور اس اونچی حویلی کی ڈیوڑھی پہ پہنچا۔ وہ کنجنی تو باٹ ہی دیکھ رہی تھی۔ تھال لیکے خود ڈیوڑھی پہ آئی۔ ایسی چترائی سے بات کی اور بھکشا دی کہ سندر سمدر نے اگلے دن پھر اسی گلی کا پھیرا لگایا اور اسی ڈیوڑھی پہ پہنچا۔ پھر وہ اس ڈیوڑھی سے ایسا ہلا کہ دوارے دوارے جانا چھوڑا، روز اس ڈیوڑھی پہ جا کھڑا ہوتا اور بھکشا پاتر بھروا کے لوٹتا۔ ایک دن چترائی سے کہنے لگی کہ "بھکشو جی، تمہارے نیم میں کوئی فرق نہ پڑے تو آج یہیں پدھارو اور بھوجن کرو ۔۔۔ میں جانوں گی کہ میری کٹیا کو چار چاند لگ گئے۔"

سندر سمدر نے وچار کیا۔ پھر دل میں کہا کہ تتھاگت نے کبھی کسی کو نا نہیں کہا۔ ایک مورکھ نے ان کے سامنے بھوجن کے نام ماس لا کے رکھ دیا۔ اس پہ بھی نا نہیں کہا اور ماس کھا لیا۔ مجھے بھی یہی نیتی اپنانی چاہیئے۔ سو سندر سمدر نے اسی دن اسی ڈیوڑھی میں بیٹھ کے بھوجن کیا، اس کنجنی نے دوسرے دن بھی یہی اچھا کی اور سندر سمدر نے پھر اس کی اچھا مان لی۔ بس پھر سندر سمدر روز ہی اس ڈیوڑھی میں بیٹھ کے بھوجن کرنے لگا۔

سندر سمدر کو اپنی ڈیوڑھی پہ بلا لینے کے بعد اس کنجنی نے گلی کے بالکوں کو بہلایا پھسلایا اور سکھلایا کہ جب بھکشو جی ڈیوڑھی میں بیٹھ کے بھوجن کریں تو تم گلی میں خوب دنگا کرنا اور دھول مٹی اڑانا۔ میں دکھاوے کے لئے ڈانٹوں ڈپٹوں گی۔ تم بالکل مت ماننا۔ اگلے دن ان بالکوں نے یہی کیا ۔۔۔ کنجنی نے بالکوں کو ڈانٹا ڈپٹا مگر انھوں نے ایک کان سنی اور دوسرے کان اڑا دی۔ اگلے دن کنجنی سندر سمدر کے سامنے ہاتھ باندھ کے کھڑی ہو گئی۔ کہا کہ "پربھو جی، گلی کے بالک بکھنڈ ہیں۔ گرد مٹی اڑا کے بھوجن کو خراب کرتے ہیں۔ میں بنتی کرتی ہوں کہ آپ اندر آ کے پدھاریں اور بھوجن کریں۔"

سندر سمدر نے پھر بدھ نیتی کو یاد کیا اور کنجنی کی بات چپ چاپ مان لی۔ اس دن سے سندر سمدر ڈیوڑھی سے نکل اندر دالان میں بیٹھ کے بھوجن کرنے لگا ۔۔۔ وہ بھوجن کرتا اور کنجنی اس کی سیوا کرتی۔ سیوا کرتے کرتے چھب دکھلاتی ۔۔۔ کیا کنجنی کی چھب تھی اور کیا روپ تھا۔ صورت سُرخ سفید جیسے سیب انار، چوٹیا ناگن جیسی، بھویں کمان سی، گول گدرائی چھاتیاں، کمر پتلی، کولھے بھرے بھرے۔ سندر سمدر جب اس کی اور دیکھتا تو جی اُس کا ڈولنے لگتا۔

تتھاگت نے اپنے گیان سے جانا کہ ان کا ایک بھکشو کس گت میں ہے۔ ان دنوں تتھاگت نے اپنے پورے سنگھ کے سنگ شراوستی کے باہر اناتھ پنڈکا کے باغ میں باس کیا تھا۔ سب سنگھی اپدیش سننے کے لئے اکٹھے ہوئے۔ تتھاگت ایک گھنے آم تلے پیر آسن مار کر بیٹھے اور آنکھیں موند لیں۔ دیر بعد آنکھیں کھولیں، سنگھیوں کو تکا، پھر اُن کی گیان بھری نظریں سندر سمدر پہ آ کے ٹھہر گئیں۔ ٹکٹکی باندھ کے اسے دیکھتے رہے۔ پھر بولے، "سنگھی، تیرا من کس کارن اچاٹ ہے؟"

سندر سمدر نے سر جھکا لیا اور رکتے رکتے بولا "تتھاگت، موہ کے کارن۔"

— "تتھاگت ٹکٹکی باندھے اسے دیکھا کئے۔ پھر بولے "بھکشو، موہ میں دکھ ہے۔ کامنا آدمی کی دُردشا کرتی ہے۔ کامی آدمیوں سے وہ بندر بھلے جنھوں نے یہ بھید جان کر گرہ میں باندھا اور سکھ پایا۔"

بھکشوؤں نے پوچھا "ہے تتھاگت، وہ بھلے بندر کون تھے اور کہاں تھے؟"

تب تتھاگت نے بھلے بندروں کی جاتک سنائی۔

بھلے بندروں کی جاتک

برس برس ہوئے منش جاتی سے دور پرے ہمالہ کی تلہٹی میں بندروں کی برادری رہتی تھی۔ایک بار ایسا ہوا کہ کوئی شکاری ادھر آنکلا۔اس نے ایک بندر کو جتن کر کے پکڑا اور بنارس جا کے راجہ کو دے دیا۔اس بندر نے راجہ کی ایسی چاکری کی کہ اس نے پرسن ہو کے اسے آزاد کر دیا۔

وہ بندر لوٹ کے اپنے جنگل پہنچا تو برادری اس کے گرد اکٹھی ہو گئی۔سب پوچھنے لگے کہ "بندھو تو اتنے دنوں کہاں رہا؟"

"بندھوؤ، میں منش جاتی کے بیچ رہا۔"

"منش جاتی کے بیچ؟ ... اچھا! ... پھر بتا کہ تو نے اس جاتی کو کیسا پایا؟"

"بندھوؤ، یہ مت پوچھو۔"

"ہم تو پوچھیں گے۔"

"اچھا یہ بات ہے ــــ تو سنو کہ منش جاتی میں بھی نر مادہ ہوتے ہیں جیسے ہمارے بیچ ہوتے ہیں۔پر ان میں نر کی ٹھوڑی پہ لمبے لمبے بال ہوتے ہیں اور مادہ کی چھاتیاں بڑی بڑی ہوتی ہیں، اتنی بڑی کہ تھل تھل کرتی ہیں۔تھل تھل چھاتیوں والی ٹھوڑی پہ بال والوں کو موہ میں پھنساتی ہے اور دکھ دیتی ہے۔"

بندروں نے کانوں میں انگلیاں دے لیں۔چلائے "بندھوؤ، بس کر۔ہم نے بہت سن لیا۔"

پھر وہ اس ٹیلے سے یہ کہہ کے اٹھ گئے کہ ہم نے یہاں بیٹھ کے برائی کی بات سنی ہے۔اب یہاں سے اٹھ جانا چاہیے۔

تتھاگت یہ جاتک سنا کے چپ ہوئے۔پھر بولے "بھکشوؤ، سنانے والا بندر میں تھا۔سننے والے بندر وہ تھے جو آج میرے بھکشو ہیں۔"

ایک بھکشو نے اچنبھے سے پوچھا کہ "ہے تتھاگت، ناری مرد کو کیسے دکھ دیتی ہے جبکہ مرد بلوان ہے اور وہ نربل ہے؟"

تتھاگت مسکائے "بھولے بھکشوؤ، ناری نربل ہے تو کیا ہوا، چاتر جو ہوتی ہے۔اپنی چترائی سے بلوانوں کے بل نکال دیتی ہے۔کیا تم نے چاتر راجکماری کی جاتک نہیں سنی؟"

"نہیں تتھاگت۔"

"تو سنو۔"

چاتر راجکماری کی جاتک

بیتے سمے کی بات ہے کہ بنارس میں ایک راجہ تھا جس نے تکشاشیلا جا کے ودیا حاصل کی۔بہت ودھوان، بہت بدھیمان۔اس کے ایک پتری تھی۔یہ سوچ کے کہ پتری خراب نہ ہو جائے وہ اس پہ کڑی نظر رکھتا تھا۔پر ناری کو سات تالوں میں بھی رکھو تو وہ خراب ہو کے رہتی ہے۔راجہ نے بہت چوکسی کی مگر راجکماری کے نین ایک رسیا سے لڑ گئے۔

نین تو لڑ گئے پر ملنے کی صورت نہیں نکلتی تھی کہ محل میں چوکی پہرہ بہت تھا۔رسیا نے اپنی دایہ کو اپنا بھیدی بنایا اور محل

میں بھیجا۔ دایہ محل میں جا کے راجکماری کی چاکر بن گئی۔ ساتھ ہی تاک میں رہی کہ موقعہ ملے تو راجکماری سے بھید کی بات کی جائے۔ ایک دن کی بات ہے کہ وہ بیٹھی راجکماری کے سر میں جوئیں دیکھ رہی تھی۔ جوؤں کو کریدتے کریدتے اس نے ناخن سے سر کو کھجایا۔ راج کماری بھی اڑتی چڑیا کو پکڑتی تھی۔ بھانپ لیا کہ دال میں کالا کالا ہے۔ بولی "اری منہ سے پھوٹ کہ اس نے کیا کہا ہے"

دایہ نے حوصلہ پکڑا۔ کہا "پوچھتا ہے کیسے ملوں؟"

بولی "یہ کونسی بڑی بات ہے۔ سدھا ہوا ہاتھی، کالی گھٹا، نرم کلائی"

دایہ نے راجکماری کا کہا رسیا کو جا سنایا۔ رسیا بھی کھیلا کھایا تھا۔ سب اشارے سمجھ گیا۔ ایک ہاتھی کو سدھایا، ایک نرم سے لڑکے کو ہلایا۔ جب ساون کے دن آئے اور کالی گھٹائیں گھر کے آئیں تو وہ رات پڑے ہاتھی پہ بیٹھ لڑکے کو ساتھ بٹھا محل کی دیوار تلے جا پہنچا۔ ادھر راجکماری نے راجہ سے کہا کہ مہاراج، کیسی سندر ورشا ہو رہی ہے۔ میں تو اس ورشا میں اشنان کروں گی

راجہ نے بہت بہلایا پر وہ نہ مانی۔ اشنان کے لئے مینہ میں نکلی اور اس منڈیر پہ جا بیٹھی جس کے برابر رسیا ہاتھی پہ سوار بیٹھا تھا۔ راجہ نے یہاں بھی چوکسی کی۔ اس کے پیچھے پیچھے مینہ میں گیا۔ جب وہ کپڑے اتارنے لگی تو اس نے منہ پھیر لیا پر راجکماری کی کلائی کو پکڑے رہا۔ راجکماری بھی بلا کی بنی ہوئی تھی۔ اس نے انگیا کھولنے کے بہانے کلائی راجہ کے ہاتھ سے چھڑائی۔ پھر گھڑی بھر بعد لڑکے کی کلائی راجہ کے ہاتھ میں پکڑا دی اور خود منڈیر سے کود ہاتھی پہ بیٹھ گئی۔ پھر یہ جا وہ جا۔

اندھیرے میں راجہ کو کچھ پتہ نہ چلا کہ کیا ہو گیا۔ اور پھر یوں بھی اس نے تو منہ پھیر رکھا تھا۔ بس اسی طرح منہ پھیرے کلائی پکڑے واپس ہوا۔ راجکماری کی اٹاری میں اسے ڈھکیل آگے سے سانکل لگا دی۔ جب صبح ہوئی تب پتہ چلا کہ راجکماری تو رسیا کے ساتھ بھاگ گئی۔ راجہ نے ہار کے کہا کہ "ناری کی چرکسی کٹھن کام ہے۔ کلائی پکڑ لو تو بھی جل دے جاتی ہے"

تتھاگت جاتک سنانے کے بعد چپ ہوئے۔ پھر بولے "بھکشو، جانتے ہو وہ راجہ کون تھا۔ وہ راجہ میں تھا کہ پچھلے جنم میں راج گدی پہ بیٹھا تھا اور ایک میری پتری تھی" چپ ہوئے، پھر ٹھنڈا سانس بھر کے بولے "میں نے پراکرتی کے بھید جانے پر ناری کے بھید بھاؤ نہیں جان پایا"

سندر سمدر جیسے سوتے سے جاگ اٹھا۔ ناری کے چکر کو جانا اور اس چکر سے نکلنے کی ٹھانی۔ من میں کہا کہ آج میں اس ناری سے کہہ دوں گا کہ کل سے میری باٹ نہ دیکھ۔ یہ تہیہ کر کے وہ اس ڈیوڑھی پہ پہنچا۔ کنچنی نے روزنہ کی طرح اس کی آؤ بھگت کی اور اندر لیجا کے دالان میں بٹھایا۔ پر آج اس کے سکھلائے ہوئے بالکوں نے ڈیوڑھی کے اندر آ کے دھما چوکڑی شروع کر دی۔ اس رنڈی نے پہلے تو بالکوں کو ڈانٹا پھٹکارا، پھر جب وہ نہ مانے تو سندر سمدر سے کہا کہ "بھکشو جی، یہاں یہ بالک رولا مچاتے ہیں اور تمہیں ستاتے ہیں۔ اچھا ہو کہ اوپر کوٹھے پہ چل کے بھوجن کرو"

سندر سمدر یہ سن کے پہلے تو رکا۔ پھر سوچا کہ لوگ بالک سمان ہیں۔ ان کی اچھا پوری کرنی چاہیئے، یہی بدھ نیتی ہے۔ اور یوں بھی آج اس گھر میں میرا آخری بھوجن ہے۔ کل میں کہاں اور یہ گھر کہاں۔ بس یہ سوچ کے وہ اٹھ کھڑا ہوا۔ آگے آگے کنچنی پیچھے پیچھے وہ۔ سیڑھیاں چڑھتا چلا گیا۔ وہ اپنے پیروں پر نظریں جمائے ایک ایک سیڑھی چڑھ رہا تھا۔ اس نے کہاں یہ دھیان دیا کہ آگے

کون چل رہا ہے۔ مگر آگے جانے والی کسی بار رک سے کھڑی ہو گئی جیسے وہ تھک گئی ہو۔ اور ہر بار سندر سمدر بے دھیانی میں ایک نرم گرم پچھاتے کے ساتھ چھو گیا۔

سیڑھیاں چڑھ کے کمنی نے سندر سمدر کو ایک سجی بنی اٹریا میں لیجا کے نرم سیج پہ بٹھلا دیا۔ پھر آپ بھی برابر میں یہ کہہ کے پسر گئی کہ سیڑھیاں چڑھ کے میں تو تھک گئی۔ اور اسے رے بندھو ناری کے پاس مرد کو پھسلانے کے چالیس گر ہیں۔ وہ کمنی ان چالیسوں گروں میں پیری ہوئی تھی۔ اس نے پہلے تو ایک لمبی انگڑائی لی۔ انگڑائی لیتے ہوئے باہنیں نرنگی تھیں اوپر اٹھائیں۔ پھر شرما کے مسکا کے گرا دیں۔ پھر ناخن سے ناخن کھرچنے لگی ــــ پھر دانتوں میں ساڑھی کا پلو دبا کے لجائی ــــ بلا کسی کارن کے زور سے ہنسی، پھر ایک دم سے ہاتھوں میں مُنہ چھپا لیا۔ آپ ہی آپ زور زور سے بولی، پھر ایسے ہولے ہولے بولی جیسے کانا پھوسی کر رہی ہو۔ پہلے دور سمٹ کے بیٹھی، پھر وہ پسوا بڑھ کے بیٹھ گئی۔ چھاتیوں سے پلو ڈھلکایا، پھر اوپر سرکا لیا۔ رانوں سے ساڑھی سرکائی، پھر جلدی سے نیچے کر لی ــــ اور ایک بار تو ایسی انگڑائی لی کہ پنڈا کھل گیا۔ پھر وہ جلدی سے سمٹ گئی۔ ایک بار ہونٹ ہونٹوں کے پاس لے آئی ــــ پر پھر شرما کے لجا کے پیچھے ہٹ گئی۔ اور رے رے بندھو، سندر سمدر تو بالکل موہت ہو گیا۔ بھولا کہ وہ بھکشو ہے اور ناری اس سے چھل کر رہی ہے۔ بس گرما گیا۔ اور وہ تو پہلے ہی سے گرمائی ہوئی تھی۔ اسے گرماتا دیکھ کے کھل کھیلی۔ بے حیا نے نہ اپنے بدن پہ کوئی دھجی رہنے دی اور نہ اس کے تن پہ تار رہنے دیا۔ سینہ سے سینہ، رانوں سے رانیں بھڑنے لگی تھیں کہ . . . . .

آنند چپ ہو گیا۔ سنجے تڑپ کے بولا "پھر کیا ہوا؟"

"پھر کیا ہوا؟" آنند ہنسا "تتھاگت پیراسن باندھے آنکھیں موندے بیٹھے تھے۔ انھیں خوب دکھائی دے رہا تھا کہ باغ سے دور شراوستی کی اس اونچی حویلی کی اٹریا میں ناری ایک بھکشو کے ساتھ کیا چھل فریب کر رہی ہے۔ بیبھچار کی نوبت آ گئی تھی، بدن بس گڈمڈ ہونے لگے تھے کہ امی تابھ نے اس اٹریا میں اپنا درشن دکھایا۔ سندر سمدر کی بسری سدھ واپس آئی۔ بس کام ندی میں ڈوبتے ڈوبتے باہر نکل آیا۔

آنند کہانی سنا کے چپ ہو گیا۔ ادھر سنجے وچاروں میں ڈوبا ہوا تھا۔ پھر ٹھنڈا سانس بھرا اور کہا کہ وہ کیسا منگل سمے تھا کہ تتھاگت ہمارے بیچ براجتے تھے۔ کوئی اگیانی مار کے جھل میں آ جاتا تو وہ اسے جوتی دکھاتے اور ستیہ پتھ پہ لے آتے۔ چپ ہوا۔ پھر بولا۔ "اب مجھے مار کے چھل سے کون نکالے گا"

آنند بولا "ہے سنجے میں تجھ سے وہی کہتا ہوں جو امی تابھ نے مجھ سے کہا تھا کہ آنند تو اب آپ اپنا دیپ بن"

سنجے نے یہ سن وچار کیا۔ پھر کہا کہ میں آپ اپنا دیپ بنوں گا۔ سو دوسرے دن جب وہ بھکشا پاتر لیکے بستی کی اور چلا تو پرتگیا کی کہ وہ اس گلی نہیں جائے گا۔ پر جب وہ بستی میں داخل ہوا تو اس نے کیا دیکھا کہ ہر رستہ اسی گلی کی اور جا رہا ہے جس رستے پہ چلا لگا کہ وہ رستہ اسے اسی گلی میں، اسی ڈیوڑھی پہ لئے جا رہا ہے۔ وہ ٹھٹھک کے کھڑا ہو گیا۔ پھیلی ہوئی شراوستی آج کتنی سمٹ گئی تھی۔ ہر گلی کی ہر ڈیوڑھی سے وہ بھکشا لے چکا تھا۔ مگر آج جس گلی جس ڈیوڑھی کا اس نے دھیان کیا لگا کہ وہاں وہ ہاتھ پہ تھال لئے اس کی باٹ دیکھتی ہے۔ وہ ایک بار پورے نگر کو دھیان میں لایا۔ پھر اس نے اچنبھا کیا کہ کتنی گلیاں ہیں کہ جال کے سمان پھیلی ہوئی ہیں اور گلی گلی کتنی ڈیوڑھیاں ہیں کہ ہر ڈیوڑھی میں کوئی ناری بھکشا دینے کے لئے کھڑی ہے، گلیاں

ڈیوڑھیاں، ناریاں، اس نے سوچا کہ یہ سب مایا کا جال ہے۔ پھر وہ ان بھلے بندروں کو دھیان میں لایا جنھوں نے ناری کی بات سن کے کانوں میں انگلیاں دے لی تھیں اور استھان کو چھوڑ دیا تھا جہاں انھوں نے یہ بات سنی تھی۔ مجھے بھی یہ نگر چھوڑ دینا چاہیئے۔ اور وہ نگر سے منہ موڑ کے جنگل کی اور ہو لیا۔

گلیاں، ڈیوڑھیاں، ناریاں، سب پیچھے رہ گئی تھیں۔ سنجے اب گھنے جنگلوں میں چل رہا تھا۔ چلتے چلتے اس نے پھولوں سے لدے ایک اشوک کے پیڑ کو دیکھا اور رک گیا۔ اس پیڑ تلے اس نے رَین باس کیا۔ بسنت رت تھی۔ سرسوں پھولی ہوئی تھی۔ گیندا مہک رہا تھا۔ اشوک کی ڈالیاں پھولوں کے بوجھ سے جھکی ہوئی تھیں۔ سنجے یہ سماں دیکھ کے بہت پرسن ہوا۔ سوگندھت پھولوں سے لدے اشوک کو دیر تک دیکھا کیا۔ پھر وہ اچنبھے سے من ہی من میں کہنے لگا کہ ہے رام کس کنیا نے اس اشوک کو ٹھوکر ماری ہے کہ اس پر اتنے پھول آئے ہیں۔ بس اس وچار کے ساتھ اس کا دھیان مہندی والے اجل کومل پیروں کی اور چلا گیا۔ کیا اس اشوک کو ان مہندی والے اجل کومل پیروں نے ٹھوکر ماری ہے۔ وہ سندری بسنتی ساڑھی میں لپٹی اس کے دھیان میں ابھری۔ تھوڑی دیر تک وہ اس دھیان میں ایسے ڈوبا رہا کہ کسی بات کی سدھ بدھ ہی نہ رہی مگر پھر اچانک وہ چونکا؛ یہ تو میں پھر موہ کے پھندے میں پھنس رہا ہوں۔ وہ ترت وہاں سے اٹھ کھڑا ہوا: اس پیڑ تلے برائی کی بات میرے دھیان میں آئی ہے، مجھے یہاں سے اٹھ جانا چاہیئے۔

سنجے نے پھر ایک لمبی یاترا کی اور جنگل جنگل مارا پھرا۔ دن گزرے، مہینے بیتے، رتیں چڑھیں اور اتریں، ہر رت اپنی چہک مہک کے ساتھ آئی اور بیت گئی۔ ہر رت سنجے کو دکھی کر کے گئی۔ کبھی پھولتی سرسوں، کبھی بوراتے آم، کبھی ڈولتا بھنبھناتا بھونرا، کبھی منڈلاتی بھنبیری، کبھی دکھیا کوئل کی پکار، کبھی اداس دادر کی جھنکار، کبھی چمپا کی مہکار، کبھی بیلے کی باس۔ تو یوں کہو کہ ہر رت کے سنگ کسی نقنہ کو آنا اور یادوں کی شانت ندی میں ہلکورے پیدا کر جانا۔ ہر بہانے بیتا پل لوٹ کے آجاتا اور وہ سندر مورت سامنے آکھڑی ہوتی۔ سنجے یہ سوچ کر دبدا میں پڑ گیا کہ یہاں بھی سب رستے اسی طرف جاتے ہیں اور سب رتیں اسی اور جھکتی ہیں۔ کیا رتیں بھی شراوستی کی گلیاں ہیں کہ سب اسی دوار کی اور جاتی ہیں —— بہت وچار کے بعد اس نے یہ تت نکالا کہ رتیں پنچ اندری سے ملی ہوئی ہیں۔ اور پنچ اندری دکھ کے پانچ دروازے ہیں۔ آدمی موہ میں کیسی کس طرح پھنستا ہے، کبھی کوئی کومل پنکھڑی چھو کے، کبھی کوئی رسیلی بانی سن کے۔ پھر کبھی کوئی مہک اسے لے اڑتی ہے، کبھی کوئی رنگ اسے لے ڈوبتا ہے۔ سو بات یوں ہے کہ ہر رت دکھ دیتی ہے۔ یہ جان کے وہ اداس ہوا اور دکھی ہو کے کہا کہ نگر میں گلیاں ہیں اور جنگل میں رتیں ہیں۔ میں موہ کے جال سے کیسے نکلوں۔

سنجے انہیں وچاروں میں تھا کہ پت جھڑ آگئی۔ دن اداس ہو گئے۔ ڈالی ڈالی سوکھے پتے بکھرنے لگے۔ ہوا کے ہر جھونکے کے ساتھ ان گنت پتے ٹہنیوں سے گرتے اور جہاں تہاں تتر بتر ہو جاتے۔ اب یہ رت مجھ سے کیا کہنے آئی ہے، سنجے پھر سوچ میں پڑ گیا۔ دھیرے دھیرے پھر اس کے اندر کن من ہوئی۔ اسے پھر کچھ یاد آنے لگا تھا۔ پر اب کے ایک یاد اور ہی طرح کی آئی۔ یہی رت تھی اور ایسا ہی جنگل تھا۔ تتھاگت نے بیچ پت جھڑ یہاں آکے باس کیا تھا۔ اردگرد پیلے پیلے سوکھے پتے بکھرے پڑے تھے ہاتھ بڑھا کے پتوں سے مٹھی بھری۔ پھر آنند کو دیکھا "آنند، کیا سب پتے میری مٹھی میں آگئے ہیں؟"

آنند ہچکا۔ پھر بولا "ہے تتھاگت، یہ رت پت جھڑ کی ہے —— پتے جنگل میں اتنے جھڑے ہیں کہ ان کی گنتی نہیں ہو سکتی"

تتھاگت نے کہا "آنند، تو نے سچ کہا۔ پت جھڑ کے ان گنت پتوں میں سے میں بس ایک مٹھی اٹھا سکا ہوں۔ یہی گت سچائیوں کی ہے۔ جتنی سچائیاں میری مٹھی میں آئیں میں نے ان کا پرچار کیا پر سچائیاں اَن گنت ہیں۔ پت جھڑ کے پتوں کے سمان!"

اس یاد نے اس پہ نرالا جادو کیا کہ وہ جہاں کا تہاں کھڑا رہ گیا ـــــ پھر نہ ایک قدم آگے بڑھا نہ ایک قدم پیچھے ہٹا۔ وہیں ایک گھنے پیپل کی چھاؤں میں آسن مار کے بیٹھ گیا اور گرتے زرد سوکھے پتوں کو تکنے لگا۔ پت جھڑ کے اَن گنت پتے اَن گنت سچائیاں۔ ایک حیرانی کے ساتھ وہ گرتے پتوں کو دیکھ رہا تھا۔ دیکھتا رہا، دیکھتا رہا۔ دھیرے دھیرے کر کے اس کی آنکھیں مندتی چلی گئیں۔ جو باہر ہے وہی میرے اندر بھی ہے۔ آسن مارے آنکھیں موندے بیٹھا رہا، بیٹھا رہا جانے کتنی دیر، کتنے دن، کتنے جگ۔ جب اس نے آنکھیں کھولیں تو جانا کہ اَن گنت رتیں بیت گئی ہیں اور اب وہ پت جھڑ میں ہے۔ اس کی گود میں زرد سوکھے پتے بھرے تھے۔ وہ زرد سوکھے پتوں میں نہایا ہوا تھا اور دھوپ میں تپ رہا تھا۔ اس نے نظریں اٹھا کے اوپر دیکھا۔ جس پیپل کو گھنا دیکھ کے وہ اس کی چھاؤں میں بیٹھا تھا اس پیپل کا ایک ایک پتا جھڑ چکا تھا۔ پھر اُس نے ارد گرد نظر ڈالی اور دور تک دھرتی کو زرد پتوں سے ڈھکا پایا۔ دور تک پیڑ لنڈ منڈ کھڑے نظر آ رہے تھے۔ اس نے اپنے شانت من میں جھانکا، میری کامنائیں بھی زرد سوکھے پتوں کے سمان جھڑ چکی ہیں۔ پھر اس نے کہا کہ بسنت رت، برکھا رت، جاڑے کی رت، یہ سب رتیں آنی جانی ہیں، پھول جھڑ جاتے ہیں، باس اڑ جاتی ہے، ٹہنیاں سوکھ جاتی ہیں۔ پر پت جھڑ امر ہے۔ وہ مسکایا جیسے اس کی مٹھی بھر گئی ہو۔ وہ اٹھ کھڑا ہوا۔ اب وہ شانت تھا۔ من میں کہا کہ میری یاترا سدھ ہوئی۔ اب مجھے واپس چلنا چاہیئے۔

سونے جنگل میں خالی پاتر بیاکل من کے ساتھ گیا تھا۔ جنگل سے بھری مٹھی اور شانت ہردے کے سنگ لوٹا۔ جنگل سے نکل آیا تھا۔ اب وہ بھری بستی میں تھا۔ شراوستی میں اس سمے کیسی چہک مہک تھی۔ لگتا تھا نگر نہیں پھلا پھولا باغ ہے۔ رنگ اور سوگندھ کی ندی امنڈی ہوئی تھی۔ چہکتے پنچھی، مہکتی کیاریاں۔ سندر ناریاں رنگ رنگ کی ان کی ساڑھیاں، گلیوں میں آتیاں جاتیاں۔ اس نے ایک بیراگ کے ساتھ یہ سب کچھ دیکھا۔ ایک بار پھر یہی سی آئی کہ بستی کے بیچ کھڑا ہو کے چتاونی دے کہ ہے اگیانیو، ہے شراوستی کے باسیو رنگ رس میں مست ڈولو۔ پھول کملا جاتے ہیں، بوباس اڑ جاتی ہے، رنگ روپ اُتر جاتا ہے، جوبن ڈھل جاتا ہے۔ سندرتا کی سب رتیں آنی جانی ہیں۔ پت جھڑ امر رت ہے۔ پر من میں تو بیراگ رچ گیا تھا۔ بولنے کو اب جی کب چاہتا تھا۔ گم سم آنکھیں جھکائے شراوستی کی گلیوں سے گذرا۔ آنکھ اٹھا کے یہ بھی نہ دیکھا کہ کس گلی میں ہوں اور کس دوارے بھکشا مانگتے ہو ـــــ کیوں دیکھیں ـــــ مطلب تو بھکشا سے ہے۔ بیراگی کو اس سے کیا کہ کس دوار سے ملا ہے اور کن ہاتھوں سے ملا ہے۔ جھکی نظروں نے بس دینے والی کے پیروں کو دیکھا اور حیران رہ گئیں۔ بالکل ویسے ہی گودے مہندی لگے پیر۔ کیا یہ وہ ہے۔ چونک کے نظر اٹھائی تکیا دیکھا کہ وہی کھڑی ہے بالکل اسی طرح۔ بری بسنتی ساڑی، ماتھے پہ لال بندی، ہاتھ میں بھوجن سے بھری تھال۔ اٹھی نظریں اٹھی کی اٹھی رہ گئیں۔ قدم جہاں تھے وہیں جم گئے۔ نہ کوئی قدم پیچھے نہ کوئی قدم آگے۔ ایک پل ہی جگ بیت گئے۔ لگا کہ جنم جنم سے وہ اس ڈیوڑھی پہ اسی گت سے کھڑی ہے اور جنم جنم سے وہ اسی طرح ٹھٹکا ہوا اسے تک رہا ہے۔

من اس کا پھر بیاکل تھا اور آتما پھر دکھی تھی۔ رت پھر بدلنے لگی تھی۔ لنڈ منڈ پیڑوں میں کونپلیں پھوٹ رہی تھیں۔ ایک بھئے کے ساتھ اپنے اندر جھانکا، کیا میرے بھیتر پھر کوئی کونپل پھوٹ پڑی ہے۔ اور اس نے اچنبھے کے ساتھ سوچا کہ اپنے دیس کے اجالے میں چلتے چلتے میں کہاں آ گیا ہوں اور یہ کیسے پتے ہیں کہ میری مٹھی میں آ گئے ہیں۔

انور سجاد

رات کا سفر نامہ

تخت کی چوتھی ٹانگ اینٹیں رکھ کر بنائی گئی ہے۔

یوں لگتا ہے جیسے تین ٹانگ کے تخت پر بیٹھی عورت سانس نہیں لے رہی۔ وہ باہر کی طرف کھلتی اس ٹوٹی پھوٹی کھڑکی کی طرف ٹکٹکی لگائے دیکھ رہی ہے، جہاں کھڑے، باہر دیکھتے مرد کا سینہ پھیپھڑوں پھیل سکڑ پھیل سکڑ رہا ہے، جیسے روشنی تاریکی، روشنی تاریکی میں پھیلتی سکڑتی، پھیلتی سکڑتی آنکھوں کی پتلیاں۔

کھڑکی سے باہر شہر

شہر پہ تنے گدلے آسمان میں چاند باسی پنیر، جس کی سڑاند ساری کائنات میں پھیلی ہے۔ چاند اتنا بُسا ہوا دکھائی دیتا ہے، اتنا مدقوق کہ یقین سا ہونے لگتا ہے یہ تعفن اسی کے سانس سے ہے۔ دراصل یہ تعفن شہر میں پھیلی بدرووں کے جال میں بھڑبھڑاتی، مکانوں سے رہائی کی امید میں بند کواڑوں پہ دستک دیتی خواہشوں سے اٹھتا ہے، کاروں، بسوں، رکشوں کے ایگزاسٹ پائپوں سے نکلتا دھواں، گٹروں کے کھلے دہانوں سے اٹھتا بھوپارہ، ڈرائینگ روموں میں شوشوں پہ رے سے معلق خوشبو، تنگ و تاریک گلیوں کی سیلن، پیلے سبز پتوں گلی سبزیوں پھلوں کی سڑاند، تازہ پھولوں کی مہک، صابن سے نا آشنا بغلوں، چڈوں، جسم کی سلوٹوں سے اڈ رتے خشک ہوتے پسینے کی باس، او ڈی کلون، ایمونیا، ڈر، خوف، محبت، نفرت، وفا، بے وفائی ـــــ شہر پہ پھیلی رات کی کچی پکی بو ان ہی سے ترتیب پاتی ہے۔

عورت، جو تین ٹانگوں والے تخت پر، کہ جو چوتھی ٹانگ جس کی اینٹوں سے بنائی گئی ہے، بیٹھی، مرد کی اور ٹکٹکی لگائے دیکھتی ہے۔ اس کی آنکھیں خشک ہیں، پلک جھپکائے بغیر مسلسل دیکھنے کے باوجود آنکھوں میں پانی کا ایک قطرہ نہیں، اور یوں لگتا ہے جیسے وہ سانس نہیں لے رہی۔ اس کے دوپٹے میں اتنے چھید ہیں کہ دوپٹہ خواہشوں کا جال معلوم ہوتا ہے، جس میں لپٹی پیشانی، پھنسی بینائی، مرد کے وجود کے پار، کھڑکی سے باہر اُگے مکانوں کے جنگل کو دیکھتی ہے۔ روشنی تاریکی، روشنی تاریکی میں مرد کی آنکھوں کی پتلیاں، پھیپھڑوں کی طرح پھیلتی سکڑتی، پھیلتی سکڑتی ہیں۔ وہ دونوں ہاتھ کھڑکی سے باہر نکال کے شہر کو اس کے بسے ہوئے چاند اور متعفن رات سمیت مٹھی میں بند کر لیتا ہے۔ اس کی آواز سکوت کو آری کی طرح کاٹتی ہے۔

ـــــ ہم شہر ہیں میری جان۔ موٹروں، سائیکلوں، رکشوں کے ٹائر، سبزیوں پھلوں کے چھلکے، ردی کاغذ، مٹی، پتھر گلیاں، بازار، شاہراہیں، گھر، گھروندے، بجلی کے کھمبے، روشنی والے، روشنی سے عاری بلب، ہم شہر ہیں۔ ضیق النفس، جلتے ہوئے ٹھٹھرتے ہوئے ہم تنہا، یہ شہر ہیں۔ ہم شہر میں ہیں، شہر سے باہر ہیں، شہر ہمارے اندر ہے اور ہم نے پیٹ سے نہ اترتے ہوئے خصیوں والے دجالوں سمیت سب کچھ برداشت کر رکھا ہے۔ ہم تصور میں نہ آنے والی ان پرچھائیوں کو بھی برداشت کرتے ہیں

جو صرف رات میں زندہ ہوتی ہیں جو موت کی تاریکی کی باہنوں میں باہنیں ڈالے ویران اندھیری سڑک پر پھرتی ہیں اور جنہیں ایک سو ساٹھ ایک سو نوے میں گرفتار کرنے والے تاریک پلوں کے پیچھے بیٹھے خدا اپنی رانوں میں ہاتھ دیئے تار تار ریشم بیاسوں اور لٹکتی ریشمی چھاتیوں کو مسلتے ہیں، ہم ان تاریک راتوں کا بوجھ اپنے کندھوں پر اٹھائے پہاڑی چڑھتے ہیں، چوٹی پر پہنچ کر پھر رات ڈھکتی ہے، ہم اس کے پیچھے بھاگتے پہاڑی سے اترتے ہیں، پھر اس بوجھ کو اپنے کندھوں پر لاد کے پہاڑی چڑھنے لگتے ہیں۔ اترتے نشے ایسی رات، خون آلود ذہنوں کے چھاپے خانے سے نکلتے اخبار کے کاغذوں پر پھیلی ہوئی، اعصاب پر سوار رات کو ہم برداشت کرتے ہیں اور زندہ رہ کر آج کے زمانے میں معجزے کا مظہر بن جاتے ہیں —— محبت، راتوں میں رتی محبت، اذیت ناک، ہم ہر اس شے سے محبت کرتے ہیں جو ہمارے پاس ہے۔ ڈر، خوف، کپکپی، یاس جس سے کوئی فرار نہیں، رات کے خلاؤں کو پُر کرتی ہے، ہمارے بستروں کے آس پاس، گیتوں میں گرگ گلیوں میں، لیکن ہم ہنستے ہیں۔ ہم فریب خوردہ، تلخ علوم کے وارث اور محبتوں کے ترک کئے ہوئے، ہم ہر رات سورج کو اڈیکتے ہیں "صبح کب ہوگی، اے میرے —— ہر جھوٹ کے ساتھ ہم سچ کے منتظر، رات کو کھائی ہوئی ہر قسم پر ایمان لاتے ہیں، ہم کہ جو موت کے منجدھار میں زندگی پر یقین رکھتے ہیں، بن چہروں کے، بن آنکھوں، بن آنکھوں، کانوں ناکوں کے سیلاب میں کھڑے ہیں، فرار کا کوئی راستہ نہیں، ہمارے ہونٹوں سے بنسی ابلتی ہے۔ سحر میں ہمارا ایمان ہے، ہمارے اعتماد کی بنیادوں میں سحر کی روشنی ہے ہم چیختے ہیں، کل کو پکارتے ہیں —— سناٹا، سحر کی شناخت کیا ہے؟ وہ، وہ، وہ شہر، روشنی، عورتیں، بتیاں، کتے، رات۔ میری جان بند کواڑ اکھاڑ پھینکو، چیخو، قسم کھاؤ، گالی دو، سسکیاں بھرو، لیکن نکلو۔ باہر نکلو اپنے آپ سے، ہر اس شے سے جو تمہیں جلاتی ہے، اذیت دیتی ہے۔ اپنی اذیت کو چیخ کے ساتھ باندھ کر کھڑکی سے باہر پھینک دو۔ جواب ملے نہ ملے، شناخت ہو نہ ہو۔

کھڑکی سے باہر شہر

کھڑکی سے باہر گلیوں میں رات، اپنے دامن میں کنواری لڑکیوں، عصمت باختہ عورتوں کی مہک لئے۔

شہر کی گلیوں میں یہ گھر، جس کے ایک کمرے میں کہ جس کی دیواروں کو مکڑی کے جالوں نے ایک دوسرے سے منسلک کیا ہے، مرد کھڑکی میں سے بازو باہر نکالے، شہر، اس کے بسے ہوئے چاند اور متعفن رات کو مٹھیوں میں لئے کھڑا ہے۔ وہ رات اور شہر کی بھول بھلیوں میں اس قدر کھو گیا ہے کہ اس عورت کی نظروں کے تاگے بھی اس کے لئے راستہ نہیں بن پا رہے، جو تین ٹانگوں والے تخت پر بیٹھی ٹکٹکی لگائے اس کی طرف، اس سے پار مکانوں کے جنگل کو دیکھ رہی ہے، اور جس کے گرد پھٹے پرانے ہیں اتنے بھید میں کہ خواہشوں کا جال معلوم ہوتا ہے۔ مرد کی آواز پھر سکوت کو چھوڑتی ہے۔

—— تو پھر ہم زندہ کیوں ہیں۔ نفرتوں کے حوالے سے —— ؟ یہ نفرت ہی ہے کہ میں ہنستا ہوں، کھاتا ہوں، سوتا ہوں اور پھر جاگ اٹھتا ہوں۔ صرف نفرتوں کے حوالے سے ہمبستری، بچوں کی تخلیق، میں لڑکیوں کی رانوں میں جھوٹی محبت پھونکتا ہوں اور انھیں حقیقت کی پہچان کرنے کے لئے چھوڑ دیتا ہوں، حقیقت، وہ بے خون، لٹکتی سوکھی چھاتیوں، چپٹی رانوں والی کریہہ المنظر بے حد استعمال شدہ فاحشہ۔

وہ عورت جسے دیکھ کر محسوس نہیں ہوتا کہ سانس لے رہی ہے اور جو تین پایوں والے تخت پر کہ چوتھی ٹانگ جس کی

اینٹوں سے بنائی گئی ہے، بیٹھی ٹکر ٹکر مرد کو دیکھے جاتی ہے، آہستہ آہستہ اٹھتی ہے جیسے خواب میں۔ وہ چھوٹے چھوٹے دھیرے دھیرے قدم اٹھاتی مرد کی طرف بڑھتی ہے، اچھیوں سے بنا دوپٹہ اس کے وجود سے پھسل کر زمین پر یوں پھیل جاتا ہے جیسے خواہشوں کا جال۔ وہ مرد کے بالکل پیچھے جا کر کھڑی ہو جاتی ہے۔ اس کے نازک ہونٹ ہلتے ہیں۔

—— اب کیا ہوگا؟ امکان کیا ہے؟ کب ہوگا۔؟

مرد مٹھیاں کھول کر کھڑکی کو دونوں طرف سے، ہاتھوں میں تھام لیتا ہے۔

—— ہوں —؟ پتہ نہیں، صبح کب ہوگی —؟ ہم ہڈیاں چھوڑتے اور غاروں میں رہتے ہیں۔ لیکن کسی روز بھی کچھ ہو سکتا ہے، ہو سکتا ہے، صبح اگلے موڑ پر ہو۔ ہو سکتا ہے اس وقت کسی بستر میں صبح جنم لے رہی ہو۔ ہو سکتا ہے جنم ہو گیا ہو کہیں جس کی شناخت ہم نہیں کر پائے۔ آج، کل پرسوں کبھی راز پا لیں، اس کی شناخت کریں، جب ہم جاں بلب ہوں —؟ کہیں ہم بے حس تو نہیں؟ کہ ہم نے اپنے آپ کو تھتھوں کے حوالے کر رکھا ہے؟ یاس، آنسوؤں اور رات کے سر اس کے حوالے کر رکھا ہے —؟ کیا ہم خود ہی تو اپنا جواب نہیں؟ کیا ہم خود اپنے آگے جواب وہ نہیں؟ کیا سوال کا جواب حاصل کرنا بھی ہمارے اپنے اختیار میں نہیں کہ جواب ہم نے خود ہی دینا ہے۔ بولو، بتاؤ، تم ہی کہو۔

وہ پلٹ کر قریب کھڑی عورت کی طرف دیکھتا ہے۔ تب اس عورت کی آنکھیں، جو پلک جھپکے بغیر مسلسل دیکھنے کے باوجود خشک تھیں، یک دم بھر آتی ہیں۔ لیکن اس کے معصوم سے چہرے پر کوئی تاثرات نہیں ہیں۔ مرد کے تیز تیز بھاری سانسوں میں اس کے چھوٹے چھوٹے سانس یوں گھل مل جاتے ہیں، جیسے روشنی تاریکی، روشنی تاریکی میں پھیلتی سکڑتی پھیلتی سکڑتی آنکھوں کی پتلیوں میں سامنے نظر آنے والی چیزیں۔ دونوں لمحہ بھر کے لئے ایک دوسرے کو دیکھتے ہیں۔

دیواروں کو آپس میں منسلک کرنے والے کڑی کے جالے تار بہ تار روشن ہونے لگتے ہیں۔ باہر چاند، ستارے، روشنی کے بلب اور بھی زرد، پھیکے پڑ جاتے ہیں۔" باہر شہر ہے۔ دھندلایا ہوا، تاریک تاریک، خوف زدہ کر دینے والا تا حدِ نگاہ پھیلا ہوا، ظالم، مہربان شہر" —گونگا، پر وقار، نہ مرنے والا[1]

مرد، عورت کی کمر میں بازو حمائل کر کے ٹوٹی پھوٹی میز تک آتا ہے جس پر کاغذ اور قلم پڑے ہیں اور جس پر پڑے لیمپ کی روشنی اور بھی زرد، اور بھی پھیکی پڑ چکی ہے۔ وہ میز پر پڑی چیزوں کو دیکھتا، عورت سے کہتا ہے۔

—— جائیے۔

میز سے کاغذ قلم اٹھا کر وہ اس تخت پر آ کے بیٹھ جاتا ہے جس کی چوتھی ٹانگ اینٹیں رکھ کر بنائی گئی ہے۔ وہ لمحہ بھر کے لئے کھڑکی سے باہر دیکھتا ہے پھر سفید کاغذ پر قلم کی روشنائی سے رات کا سفر نامہ لکھنے لگتا ہے۔

تا حدِ نگاہ آنے والے موسموں کے کھیتوں سے اُگتے لہراتے اُٹھتے کڑکتے لشکتے طوفانوں کے دوش پر سوار آئی سحر، باہر شہر کی دہلیزوں پر کھڑی شہر کے بند دروازوں پر دستک دیتی ہے۔

---

[1] :- ولف گانگ بورشرت

انجم رُومانی

غزل

خوابوں میں دیکھتے ہیں منظر ڈرانے والے
کیا جانے حادثے ہیں کیا پیش آنے والے

آکر نہ جانے والا انجام سامنے ہے
یاد آرہے ہیں لمحے جاکر نہ آنے والے

تقدیر کا لکھا کیا ماحول کا گلہ کیا
ہم خُود ہیں اپنی رہ میں کانٹے بچھانے والے

بیتاب کرتے والے آثارِ زندگی کے
انداز دوستوں کے صبر آزمانے والے

اتنا ہی بے حسی یاں کرتی ہے گھر دلوں میں
ہیں واقعات جتنے غیرت دلانے والے

گر سچ ہے یہ تو اُن کے سینوں میں داغ ہوں گے
خُوش وقت تھے، سُنا ہے، اگلے زمانے والے

کرتے ہیں طے منازل راتوں کو باہ وانجؔم
ہم صرف ہوٹلوں کی رونق بڑھانے والے

سلیم احمد

غزل

وُہ لوگ بھی ہیں جو موجوں سے ڈر گئے ہوں گے
مگر جو ڈوب گئے پار اُتر گئے ہوں گے

لگی یہ فکر نئی دل کو آ کے منزل پر
کہاں بھٹک کے مرے ہمسفر گئے ہوں گے

پلٹ کے آنکھ میں وہ مَوجِ خوں نہیں آئی
چڑھے ہوئے تھے جو دریا اُتر گئے ہوں گے

چلے تو ایک ہی رستے پہ ہم مگر نہ ملے
ملے بھی ہوں گے تو بچ کر گزر گئے ہوں گے

جو موت سے نہ ڈرے وُہ بھی تیرے ساتھ نہیں
کہ زندگی کے سوالوں سے ڈر گئے ہوں گے

جہاں یہ باغ ہے پہلے یہاں بیاباں تھا
ضرور ادھر سے ترے عوش نظر گئے ہوں گے

جو شاہراہوں پہ دیکھے ہیں لوگ پتھر کے
طلب میں جینے کی یہ سوئے زر گئے ہوں گے

ہماری کِشتِ دل و جاں سے اس کی مژگاں تک
یہ سلسلے ترے اے چشمِ تر گئے ہوں گے

جو مِل گیا ہے تو اب مجھ سے حالِ ہجر نہ پوچھ
کسی طرح سے وہ دن بھی گزر گئے ہوں گے
سپردِ خاک تو مشکل تھی بے دیاروں کی
وطن سے دُور کہیں جا کے مر گئے ہوں گے

غزل

سلیم احمد

جو بات دل میں تھی وہ کب زبان پر آئی
سُنا رہا ہے فسانے فریبِ گویائی
نئے چراغ سرِ رہگذر جلا آئی
ہوائے نکہتِ گُل تھی کہ میری بینائی
تو گرم رات میں ٹھنڈی ہوا کا جھونکا تھا
ذرا قریب سے گذرا تو نیند سی آئی
جو بات تجھ میں ہے وُہ دوسروں میں کیا ملتی
جو بات مجھ میں ہے تُو نے بھی وہ کہاں پائی
وُہ یاد آئے تو دل اور ہو گیا ویراں
وُہ مِل گئے تو بڑھا اور دردِ تنہائی
بہت دنوں سے مِرا دل اُداس بھی تو نہیں
بہت دنوں سے تری یاد بھی نہیں آئی
سلیمؔ قُرب سے بھی تشنگی نہیں جاتی
یہ بات ساحل و دریا نے مجھ کو سمجھائی!

سلیم احمد

غزل

بزمِ آخر ہوئی شمعوں کا دھواں باقی ہے
چشمِ نم میں شبِ رفتہ کا سماں باقی ہے

کٹ گئی عمر کوئی یاد نہ منظر نہ خیال
ایک بے نام سا احساسِ زیاں باقی ہے

کس کی جانب نگراں ہیں مری بے خواب آنکھیں
کیا کوئی مرحلۂ عمرِ رواں باقی ہے

سلسلے اُس کی نگاہوں کے بہت دور گئے
کارِ دل ختم ہوا کارِ جہاں باقی ہے

ہائے اب تک وہی اندازِ نظر ہے اس کا
اب بھی اِک سلسلۂ وہم و گماں باقی ہے

آج اک عمر میں اس آنکھ نے پوچھا ہے سلیم
اب بھی کیا پہلی سی بے تابئ جاں باقی ہے

غزل

یہ خواب اور بھی دیکھیں گے رات باقی ہے
ابھی تو اے دلِ زندہ حیات باقی ہے

مِرے لہُو میں ابھی ترکِ عشق کے باوصف
وُہ گرمیِ نگہِ التفات باقی ہے

ابھی تو ذوقِ طلب میں کمی نہیں آئی
ابھی مِرا سفرِ بے جہات باقی ہے

جو ہو سکے تو شہادت گہِ نظر میں آ
یہ دیکھ عشق میں کِتنا ثبات باقی ہے

یہ کائنات ابھی ایک انتظار میں ہے
کہ ہونے والی کوئی واردات باقی ہے

خود اپنی راکھ سے تُو بھی اُٹھے شرر کی طرح
یہ معجزہ ابھی اے کائنات باقی ہے

شبِ وصال ہیں دن بھی ملا نہ لیں اے دوست
کہ رات ختم ہُوئی اور بات باقی ہے

ہوئی ہے شاخِ ہُنر میں نئی نمُو اب کے
سلیمؔ برگِ خزاں سے نجات باقی ہے

احمد مشتاق

غزل

لبھاتا ہے اگرچہ حُسنِ دریا ڈر رہا ہوں مَیں
سبب یہ ہے کہ اک مدت کنارے پر رہا ہوں مَیں

ترے آنے کا دن ہے تیرے رستے میں بچھانے کو
چمکتی دھوپ میں سائے اکٹھے کر رہا ہوں مَیں

یہ جھونکے جن سے دل میں تازگی آنکھوں میں ٹھنڈک ہے
انہی جھونکوں سے مُرجھایا ہُوا شب بھر رہا ہوں مَیں

کوئی کمرہ ہے جس کے طاق میں اک شمع جلتی ہے
اندھیری رات ہے اور سانس لیتے ڈر رہا ہوں مَیں

مجھے معلوم ہے اہلِ وفا پر کیا گزرتی ہے
سمجھ کر سوچ کر تجھ سے محبت کر رہا ہوں مَیں

صلاح الدین محمود

غزل

شجر کے بھیتر چھاتی چڑیا
سنتوں کو دھراتی چڑیا
ننھی نازک کالی رنگت
شجر سفیدہ پاتی چڑیا
گل ہوتی خوشبو کے تن میں
بینائی کو لاتی چڑیا !
رات کے لازم اندھیارے میں
سورج کو بہلاتی چڑیا !
کالی رنگت ، نیلی باتیں
آنکھوں کو اجلاتی چڑیا
ہونٹوں کی خوشبو کی جانب
آتی اور شرماتی چڑیا
بہتے پانی کی صورت سے
لوہجر کو مہکاتی چڑیا
بارش کے تھمتے آنگن میں
شجر شجر بہہ جاتی چڑیا

★

صلاح الدین محمود

غزل

★

ہوا کی چتون جیسے نین
ہونٹوں پہ شبنم سے بین
لانبا جسم سمندر جیسا
سورج جس کے بھیتر چین
لوہو کی خوشبو میں جاگے
ایک پرندے والی رین
جل اک بہتا جل کے اندر
ہونٹوں کے طائر بے چین
ہوا پرندے کے قد جتنی
شجر سیاہ ، ہریالے عین
نین کٹوروں جیسی شبنم !
دریا اجیالے بسے نین
سمتوں کے مہتاب بدن میں
لوہو لوہو کا زوجین !
دو غنچے دو جسم ہمارے
ایک شجر کا میٹھا بین

★

شہرت بخاری

تیسرا باب

کھوئے ہوؤں کی جستجو

سنا ہے کہ میں دن کو ڈھائی بجے پیدا ہوا تھا۔ میرے ابا بلوچستان کے دور افتادہ علاقوں۔ ٹانک اور دال بندین کے سرکاری دورے کے علاوہ ایران کے لئے بھی رخت سفر باندھ چکے تھے۔ وہ شام سات بجے لاہور سے روانہ ہو گئے ــــ میں اُن کی دوسری اولاد تھا۔ مجھ سے پہلے میری آپا ہیں جن کی عمر اُس وقت تین برس کے لگ بھگ تھی ۔ ۔ ۔ ۔ دوسرے دن معلوم نہیں کیسے کھڑکی میں سے نیچے بازار میں گر پڑیں۔ محلے میں شور مچا تو گھر والے پریشان ہو کر بھاگے ــــ میری اماں کو بھی کسی نے بتا دیا ــــ وہ بغیر یہ سوچے کہ ایک دن کی زچہ ہیں پلنگ سے اٹھ کر سیڑھیوں سے نیچے اتر کر ڈیوڑھی میں بھاگیں ــــ آپا کو تو کچھ بھی نہ ہوا۔ لوگ کہتے ہیں معجزہ ہوا تھا۔ مگر اماں واپس آ کر بستر پہ ایسی پڑیں کہ پھر سات برس ایڑیاں رگڑتی رہیں میو ہسپتال سے لے کر اپنے نانا کے بلاوے پر سابھڑ میں ڈاکٹر چارلی ایک انگریز کے شفا خانے تک پھر ڈاکٹر سید دلاور علی شاہ سے لے کر حکیم فقیر محمد چشتی تک کوئی انہیں اٹھا نہ سکا ۔ ۔ ۔ ۔ میری پیدائش کے وقت اُن کی عمر بیس برس تھی۔ سنا ہے اس زمانے تک بہت صحت مند تھیں۔ کھلا گندمی رنگ۔ درمیانہ قد۔ کھڑا کھڑا ناک نقشہ۔ کم گفتار۔ مودب، متواضع۔ روایتی شوہر پرست ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ شادی کے بعد چوڑی دار پاجامے کا استعمال کم ہو گیا تھا۔ اس کی جگہ شلوار اور کرتہ پہنتی تھیں ۔ ۔ ۔

مسلسل علاج معالجے سے بس اتنا فرق پڑا تھا کہ ذرا چلنے پھرنے کے قابل ہو گئی تھیں ــــ ابا کی تنخواہ اتنی نہ تھی کہ کوئی ملازمہ رکھ سکیں لہٰذا گھر کا کام کاج بھی کرنا ہوتا تھا اور ہم دونوں کی دیکھ بھال بھی ــــ سنا ہے تقریباً ایک سال بعد جب ابا واپس آئے تو اُن کی رفیق زندگی نے زرد روئی سے ان کا خیر مقدم کیا۔ وہ بہت جگر دار آدمی تھے ــــ مگر رفتہ رفتہ جب اُن کا یہ احساس شدید تر ہوتا چلا گیا کہ زمین زیادہ سے زیادہ سخت اور آسمان دور سے دور ہوتا جا رہا ہے تو وہ اکثر اداس اداس رہنے لگے ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ان کی حوصلہ مندیاں جواب دیتی جا رہی تھیں مگر اس کا اظہار کرنا شاید مرد کی شان کے خلاف سمجھتے تھے ــــ اُن کا یہ رویہ ہمیشہ کا تھا اور سدا قائم رہا۔ بدترین حالات میں بھی اُن کی آنکھوں کا کرب راز فاش کر دے تو کر دے زبان نے اس جرم کا ارتکاب کبھی نہیں کیا ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ میں بہت شرارتی تھا۔ اماں کو بہت دق کرتا تھا۔ کھیلنے کودنے کا بے حد شوقین تھا۔ اپنے چچیرے اور پھپھیرے بھائیوں کے ساتھ سارا دن ہڑ دنگے لگاتا تھا۔ شیخی خورہ بھی غضب کا تھا۔ ایک منزل سے کود کود کر۔ ہری مرچیں رکھی کھا کھا کر انہیں حیران کرتا تھا۔ اُن سب پر رُعب گانٹھتا تھا اور خود کو ہیرو جانتا تھا ۔ ۔ ۔ ۔ ادھر اماں کو یہ شوق تھا کہ میں قرآن مجید حفظ کروں ۔ وہ مجھے اکثر بہت ہی پیار سے سینے سے لپٹا لپٹا کر، جب میں اُن کے پاس لیٹا ہوا ہوتا، قرآن مجید حفظ کرنے کے فائدے سمجھاتیں کہ "جو بچہ قرآن مجید حفظ کرتا ہے اللہ میاں اس کے دل میں اپنا گھر بنا لیتے ہیں۔ اس کے ماں باپ اور دادا دادی کے سارے گناہ معاف کر دیتے

ہیں ..... " وغیرہ وغیرہ - اس وقت اُن کے لہجے میں اتنی مٹھاس ہوتی تھی، اتنی مٹھاس ہوتی تھی کہ میرا جی چاہتا ہے کہ کاش کوئی مجھ سے اب ایک پل کے لئے اس لہجے میں بات کرے خواہ اس کے بدلے مجھے عمر بھر ساری کائنات کی کڑواہٹ برداشت کرنی پڑے ..... بہرحال اس وقت میں اپنے مُنّے سے دل میں مُنّا سا فیصلہ کر لیتا تھا کہ "میں اپنی اماں کی اس خواہش کو ضرور پورا کر دوں گا اور بس کل سے کھیل کود بند ـــــ" میرے ایک چچا سید محمد اصغر کہ اللہ تعالےٰ انہیں کروٹ کروٹ جنت نصیب کرے ـــــ سراپا شرافت، مجسّم تہذیب، ہر صبح نہایت دل نشین لحن میں قرآن مجید کی تلاوت کیا کرتے تھے۔ سارے گھر والے اپنی اپنی جگہ خاموشی سے بیٹھ کر سنتے تھے اور خوش ہوتے تھے - اماں کو ان سے بڑی عقیدت تھی - اُن کا جی چاہتا تھا کہ میں بھی اسی طرح تلاوت کیا کروں مگر ناظرہ نہیں - انہوں نے مجھے چچا کا شاگرد کر دیا - میرا خیال ہے اس عمر میں خاصا ذہین تھا تبھی تو میں نے پانچ برس کی عمر میں قرآن مجید ناظرہ پہلی مرتبہ ختم کر لیا - مجھے یاد ہے جس دن میں نے قرآن شریف ختم کیا اماں کو گویا بہت بڑی نعمت ہاتھ لگ گئی انہوں نے شکرانے کی نیاز دی - مجھے نئے اور اچھے اچھے کپڑے پہنائے بار بار مجھے گلے سے لگاتیں اور میرا منہ چومتیں - میں بھی خوشی سے پھولا نہیں سما رہا تھا - خود کو فاتح اعظم جان رہا تھا - نئے کپڑے پہن کر سارے گھر میں اِدھر سے اُدھر، اوپر سے نیچے، نیچے سے اوپر اکڑ اکڑ کر پھر رہا تھا ..... اُدھر وہ دنیوی تعلیم کا بھی بڑا شوق رکھتی تھیں - معلوم نہیں وہ مجھے کس کس حیثیت میں دیکھنا چاہتی تھی - اُن کی ساری خواہشیں مجھ سے وابستہ تھیں - غالباً اس لئے کہ انہیں یقین ہو گیا تھا کہ اب وہ کسی بچے کو جنم دینے کے قابل نہیں رہیں ـــــ وہ خود تعلیم یافتہ نہیں تھیں مگر مجھ پر کبھی ظاہر نہیں ہونے دیا ..... سکول میں داخل کرا دیا ـــــ اس اہتمام اور انہماک کے ساتھ گویا اُن کا بیٹا کسی بڑے اہم درجے میں تعلیم حاصل کر رہا ہے - صبح کی نماز کے بعد اُن کا صرف ایک کام تھا کہ مجھے سکول بھیجنے کی تیاری کریں ..... اپنی حیثیت اور اپنی توفیق کے مطابق صاف ستھرے کپڑے پہناتیں - ناشتہ کراتیں - بستہ تختی سلیقے سے مجھے تھماتیں اور سیڑھیوں تک چھوڑنے آتیں - میں دوپہر کو جب واپس آتا تھا تو سیڑھیوں ہی میں انہیں منتظر پاتا یوں جیسے صبح سے یہیں کھڑی ہیں - منہ دھلا کر، کھانا کھلاتیں نوالے اکثر اپنے ہاتھ سے دیتیں ـــــ گرمیاں ہوتیں تو آرام کرنے کو کہتیں - سردیوں میں تھوڑی دیر کھیلنے کی چھٹی ملتی ـــــ ظہر کی نماز کے بعد قرآن مجید درمیان میں رکھ کر بیٹھ جاتیں - پچھلا سنتیں - جب چچا جان دفتر سے واپس آتے تو اُن کے پاس چھوڑ آتیں جہاں سے مغرب کی اذان کے ساتھ چھٹی ملتی - میں اُن کے کہنے سے، اُن کی خاطر یہ سب کام کرتا تو تھا مگر اکثر میرا دل گھٹن گھٹن سی محسوس کرتا تو تھا مگر کھیلنے کودنے کا موقع صرف شام کے بعد ملتا تھا ظاہر ہے اس سے کیا سیری ہو سکتی تھی - لیکن مجبوری یہ تھی کہ اُن کی بات کو ٹالنے کی مجھ میں جرأت نہیں تھی - اُن کا پیار مجھے بے بس کئے ہوئے تھا - اُن کی آواز بہت نرم اور دھیمی تھی، لب و لہجہ بہت شیریں - نہایت مختصر گفتگو کرتیں مگر یوں کہ مجھ پر جادو ہو جایا کرتا تھا ـــــ میں نے انہیں کبھی اونچی آواز سے بولتے نہیں سنا تھا نہ کسی کے بیان سے یہ بات ثابت ہو سکی ..... میں آپا کو بہت ستاتا تھا - وہ جھنجھلاتیں - وہ بہت ڈرپوک تھیں - میں انہیں طرح طرح سے ڈراتا - وہ روتیں - مجھے بڑا مزہ آتا ـــــ اماں نے کبھی مجھے ڈانٹا نہ مارا - وہ ابا کا ڈراوا دیتی تھیں بس ـــــ ایک دوپہر یوں ہوا کہ جمعے کا دن تھا ـــــ اس زمانے میں جمعے کا اہتمام نہایت خشوع و خضوع سے ہوا کرتا تھا - اماں مجھے نہلانا چاہتی تھیں - میں قابو نہیں آ رہا تھا - بھاگ بھاگ جاتا

تھا..... اُن سے بھاگا نہیں جا رہا تھا ــــ بہت کمزور ہو چکی تھیں نا ــــ بڑی مشکل سے ہاتھ لگا تو ہاتھ میں آزار بند تھا وہ میری پیٹھ پر مارا ــــ معلوم نہیں مجھے چوٹ لگی یا یونہی بہلانے سے رونا شروع کر دیا ــــ بس پھر کیا تھا۔ تڑپ گئیں۔ کس کا نہلانا کس کا نہانا۔ مجھے لے کر پلنگ پر لیٹ گئیں۔ بے تحاشا پیار کیا ــــ اُن کا سانس پھولا ہوا تھا اور وہ پھوٹ پھوٹ کر رو رہی تھیں ــــ اسی وقت میں اپنا رونا بھول گیا۔ اُن سے لپٹ کر اُن کے سینے میں اپنا منہ دے لیا... مجھے یاد ہے کہ اماں کی اس حالت سے میرے دل کو بڑی تکلیف ہو رہی تھی لیکن اس کے باوجود جتنا چین مجھے اس وقت ملا پھر زندگی میں نہ مل سکا ــــ پتہ نہیں یہ اُن کی ماتا تھی یا کیا تھا کہ ایک عجیب سی خوشبو میری روح میں اُتر تی چلی گئی۔ خدا گواہ ہے کہ اب تک جب وہ وقت یاد آتا ہے تو میری زندگی میں وہ خوشبو اتنی تازہ محسوس ہوتی ہے جیسے میں اب بھی اماں کے سینے میں منہ دے کر لیٹا ہوا ہوں اور اماں کی خوشبو سونگھ رہا ہوں..... اور پھر زندگی کا سارا تعفن تھوڑی دیر کے لئے ختم ہو جاتا ہے ــــ ہو سکتا ہے سب کی مائیں ایسی ہی ہوتی ہوں جیسی میری ماں..... سب کی مائیں اُن کو اتنا ہی پیار کرتی ہوں جتنا میری ماں.....

جب اُن کی حالت بہت بگڑ گئی اور وہ اکثر و بیشتر پلنگ پر لیٹی رہتیں۔ دواؤں کی شیشیاں اُن کے سرہانے مستقل رہنے لگیں تو ایک دن میں نے دیکھا کہ نانی اماں اچانک دلّی سے ہمارے یہاں آئیں۔ اور اپنی بیٹی سے لپٹ کر خوب روئیں ــــ چھ مہینے ہوئے تھے کہ اُن کا بڑا بیٹا جوان مرا تھا۔ وہ ماموں ابّا کا نام لے لے کر اور اماں کو پیار کر کر کے فریاد کر رہی تھیں مجھے بالکل سمجھ میں نہیں آیا کہ اس بے تحاشا رونے کا سبب کیا ہے۔ مجھے تو یہ بھی معلوم نہیں تھا کہ میری امّاں اتنی بیمار ہیں۔ وہ لیٹی رہتی تھیں۔ میں نے کبھی پوچھا ہی نہیں کہ "اماں! تم اس طرح پلنگ پر کیوں لیٹی رہتی ہو....." وہ ہر صبح حسب معمول مجھے سکول بھیجتیں اور جب واپس آتا اسی طرح اپنے پروگرام پر عمل کرتیں۔ ہمارے کپڑے خود دھوتیں۔ خود سیتیں۔ نہ صرف عام کپڑے بلکہ مجھے یاد ہے کہ جاڑوں میں روئی کا بند گلے کا شیروانی نما کوٹ بلکہ روئی کا پاجامہ بھی خود بناتیں ــــ پہناتیں۔ رات کو کھانا کھلا کر۔ بچھونے پر ساتھ لٹا کر جنوں، پریوں اور بادشاہوں کی کہانیاں سناتیں..... تو اب میں کیسے جانتا کہ وہ بیمار ہیں.....

بقر عید کی تیاریاں ہو رہی تھیں۔ سب بچوں کے نئے کپڑے سلے۔ میرے اور آپا کے کپڑے بھی سلے مگر یہ کپڑے امّاں نے نہیں سیئے تھے وہ تو اب بستر کا لازمی حصہ بن چکی تھیں..... بقر عید کی رات نئے کپڑے اور نئے جوتوں کی خوشی کے ساتھ ساتھ یہ ضد بھی مجھ پر سوار ہو گئی کہ "امّاں میں نانی امّاں سے کہانی نہیں سنوں گا مجھے اچھی نہیں لگتیں وہ کہانیاں......" اور وہ سمجھا رہی تھیں "بیٹا میرے سر میں آج بہت درد ہے۔ طبیعت اچھی نہیں ہے بس آج اور نانی سے کہانی سن لو۔ کل نہ سُننا۔" آج اُن کے فقرے ٹوٹ ٹوٹ کر نکل رہے تھے ــــ آواز معمول سے زیادہ دھیمی تھی ــــ اتنے میں ابّا آ گئے۔ ان کے ہاتھ میں دوا کی شیشی تھی۔ امّاں نے انہیں دیکھتے ہی اپنے پاس بلایا اور کہا ــــ "آج انّو کو اپنے ساتھ سلا لیں۔ میری زندگی ہی میں ــــ" پھر اُن کی آواز بھرا گئی ــــ تھوڑی دیر رک کر پھر کہا ــــ "میرے بچوں کا خیال رکھنا..... انہیں کہیں گم نہ کر دینا۔ یہ میری امانتیں ہیں ــــ" اب ان کے آنسو رواں تھے۔ میرے چہرے پر ٹھنڈا یخ ہاتھ پھیرتے ہوئے کہا ــــ "دیکھنا

یہ میرا بچہ ہے نا۔ میری جان اس میں اٹکی ہوئی ہے۔ اس کا دھیان رکھنا
ڈانٹنا نہیں۔ مارنا نہیں۔ مجھے تکلیف ہوگی ——" میں اس صورتِ حال سے فوراً سنجیدہ ہوگیا۔ کہانی وہانی سب بھول گیا اور یوں پسٹ گیا جیسے کوئی انہیں مجھ سے چھین رہا ہے..... ابّا نے تسلی دیتے ہوئے کہا "گھبراؤ نہیں۔ اللہ فضل کرے گا۔ تمہارے بچے ہیں۔ تم ہی ان کا خیال رکھنا۔ ڈاکٹر صاحب کہتے ہیں فکر کی بات نہیں۔ سب ٹھیک ہو جائے گا ——" اور پھر سب مجھے گود میں اٹھا کر اپنے بستر پر لے آئے اور کہانی کا لالچ دیا —— مجھے ابّا بھی بہت اچھے لگتے تھے۔ تھوڑی دیر تو میں خوش رہا کہ آج پہلی دفعہ ابّا کے ساتھ سونے کا موقع ملا تھا مگر پھر اماں یاد آنے لگیں۔ میں رونے لگا —— ابّا ادھر اُدھر کی باتوں سے بہلاتے رہے.... اور معلوم نہیں میں کب سو گیا ——

صبح اٹھتے ہی عید کی تیاریاں ہونے لگیں۔ اس زمانے میں عید کا زور شور کچھ زیادہ ہی ہوتا تھا۔ گھر کے سب بچے نہائے دھوئے۔ کپڑے تبدیل کئے —— آج ابّا نے مجھے نہلایا اور کپڑے بدلے۔ پھر میں دوڑا دوڑا کوٹھے پر اماں کے پاس گیا وہ پلنگ کی پٹی سے جھک کر دانت صاف کر رہی تھیں۔ نانی اماں پانی ڈال رہی تھیں۔ مجھے دیکھتے ہی سیدھی ہوگئیں... مسکرا کر اپنا ہاتھ میری طرف بڑھایا۔ میرا ہاتھ پکڑ کر اُسے ہونٹوں تک لائیں۔ چوما —— اماں کا رنگ سخت پھیکا تھا —— اُن کی آنکھیں —— بالکل بجھ گئی تھیں۔ مجھے عجیب سی معلوم ہوئی اُن کی شکل۔ مگر انہوں نے تھوک نگلنے کی کوشش کرتے ہوئے کہا۔ "کپڑے اچھے لگے میرے لال کو؟.... اچھا بس اب جاؤ۔ نماز کو دیر ہو جائے گی۔ دھیان سے رہنا۔ بیٹا —— گر نہ جانا۔ چوٹ لگ جائے گی۔ جاؤ اللہ حافظ۔ اللہ نگہبان ——" میرے بڑے تایا کے کمرے میں سارے مرد اور لڑکے جمع ہو کر سویاں کھاتے تھے پھر اکٹھے عیدگاہ کو روانہ ہوتے تھے —— چنانچہ آج بھی ایسا ہی ہوا اور پھر ہم سب گھر سے نکلے —— مشکل سے پندرہ بیس قدم گئے ہوں گے کہ اچانک سب کے سب بزرگ الٹے پاؤں گھر کی طرف بھاگے۔ ابّا سب سے آگے تھے۔ میری سمجھ میں کچھ نہ آیا کہ یہ کیا ہوا —— میں بھی دوسرے بچوں کے ساتھ گھر کو بھاگا۔ گھر میں ایک کہرام مچا تھا —— گرمی کا موسم تھا۔ سب لوگ کوٹھے کی سمت دوڑے جا رہے تھے..... وہاں برساتی میں اماں چپ چاپ لیٹی تھیں اور نانی اماں بے تحاشا فریاد کر رہی تھیں —— ابّا، اماں کی پائنتی کھڑے تھے —— بت بنے —— آنکھوں سے آنسو رواں تھے —— میں نے ابّا کو کبھی اس حالت میں نہیں دیکھا تھا —— آپا علیحدہ چیخ رہی تھیں —— "ہائے اماں —— اماں جی —— ہائے میری اماں ——" میں ہکا بکا کھڑا تھا۔ پھر ابّا کے پاس چلا گیا —— انہوں نے بغیر کچھ کہے مجھے گود میں اٹھا لیا —— پھر وہاں سے ہٹ گئے —— میرے پھپھیرے بھائی سید حامد حسین جو اب میرے بہنوئی ہیں، ایک طرف کھڑے تھے۔ ابّا اُن کے پاس آئے اور کہا۔ "تم اسے اور دوسرے بچوں کو لے کر باغ میں چلے جاؤ..... بچے بھی لے جاؤ ——" پھر مجھے کہا "بیٹا۔ تمہاری اماں بہت بیمار ہیں نا۔ انہیں ہسپتال لے جانا ہے۔ تم بھائیوں کے ساتھ جا کر باغ میں کھیلو ——" ہم سب باغ میں آگئے —— اس زمانے میں شہر فصیل سے باہر بہت خوب صورت، فراخ اور خاموش باغ ہوتے تھے —— ہم کھیل میں مصروف تھے۔ مگر معلوم نہیں کیا بات تھی۔ مجھے اماں بار بار یاد آ رہی تھیں۔ آپا کا رونا اور اُن کا بار بار فریاد کرنا "ہائے میری اماں جی...." میرے کانوں میں گونج رہی تھی —— میرا دل گھبرا رہا تھا۔ میں بھائی جی سے بار بار کہتا —— "بھائی جی۔ گھر چلو نا —— اماں

بہت بیمار ہیں ۔ آپا رو رہی ہیں ۔" وہ مجھے اِدھر اُدھر کی باتوں میں لگا دیتے — میں پھر کھیلنے لگ جاتا —
دوپہر ہو گئی — اب سب کو بھوک لگی — گھر میں بڑی بھیڑ تھی — رشتے دار ۔ ملنے جلنے والے سبھی جمع تھے ۔ مجھے بھوک نہیں تھی ۔ میں بھاگا بھاگا اوپر اپنے کمرے کی طرف جا رہا تھا ۔ اپنی اماں کے پاس — ابا نے دیکھ لیا — آواز دی "بیٹا کہاں جا رہے ہو —" میں بھاگا جا رہا تھا ۔ بھاگتے بھاگتے جواب دیا — "اپنی اماں کے پاس —" دیکھا تو اماں سفید — بہت ہی سفید قسم کی چادر میں لپٹی پڑی ہیں ۔ اُن کا پلنگ کمرے کے درمیان رکھا تھا ۔ چاروں طرف عورتیں بیٹھی تھیں ۔ میں تیزی کے ساتھ آگے بڑھا کر چادر اٹھا کر اپنی اماں کو دیکھوں کہ ہمارے رشتے کی ایک عورت نے میرا ہاتھ پکڑ لیا — میں نے ہاتھ چھڑانے کی کوشش کرتے ہوئے کہا — "میری اماں ہیں ۔ میں اُن کے پاس جا رہا ہوں — وہ مجھے بلا رہی ہیں —" مگر وہ گرفت مضبوط تھی ۔ وہ کہنے لگیں "اماں سو رہی ہیں بیٹا ۔ جگانا نہیں بیمار ہیں نا —" اتنے میں ابا آ گئے — انھوں نے میرا ہاتھ پکڑا اور نیچے لے آئے ۔ بھائی جی کو پیسے دیئے کہ "بازار سے نان کباب کھا لو اور پھر کھیلو ۔ گھر میں کتنے مہمان بھرے ہیں — جاؤ —" نان کباب مجھے بہت اچھے لگتے تھے — میں بہل گیا ۔ نان کباب کھائے — جو بہت ہی بے مزہ تھے ۔ کڑوے کڑوے — حلق سے نیچے نہیں اتر رہے تھے ۔ بھوک بھی تو نہیں تھی نا ..... پھر بھائی جی مجھے باغ میں لے گئے ......

اور جب ہم تیسرے پہر واپس آئے تو گھر میں صرف عورتیں تھیں — ابا بھی نہیں تھے — نہ اماں تھیں نہ اُن کا پلنگ تھا ۔ ہر طرف سناٹا تھا بس کوئی کوئی سِسکی اسے توڑنے کی کوشش کرتی — میں سیدھا نانی اماں کے پاس گیا ۔ وہ گھٹنوں پر سر ٹیکے بیٹھی تھیں ۔ میں نے سوال کیا "نانی اماں — اماں کہاں ہیں" انھوں نے بند بند آواز میں کہا "ہسپتال —" یہ تو مجھے بھی معلوم تھا ۔ مگر میرا دل نہیں مان رہا تھا — آپا پھوپھی اماں کے پاس بیٹھی تھیں ..... غالباً اُن سے ضبط نہ ہو سکا — وہ دوڑ کر میرے پاس آئیں — پٹ گئیں — اور کہا — "انو ۔ اماں مر گئیں ۔ انہیں لے گئے — انو اب ہماری اماں کبھی نہیں آئیں گی —" اور مجھے معلوم ہوا جیسے کمرے کی چھت بغیر آواز کے مجھ پر گر گئی — اماں مر گئیں — وہ اب کبھی نہیں آئیں گی اور کسی نے اس زناٹے کا تھپیڑ میرے منہ پر مارا کہ میری گردن کی ہڈی چٹخ گئی — آنکھیں اُبل کر باہر آ گئیں ۔

"انو ہماری اماں مر گئیں ..... اماں مر گئیں — اب وہ کبھی نہیں آئیں گی — کبھی نہیں آئیں گی ...." آپا کی آواز ہر طرف گونج رہی تھی ۔ اس کے سوا اگر دنیا میں کچھ تھا تو سناٹا یا ایسا اندھیرا کہ پھر کبھی نہیں دیکھا — میری بینائی ختم ہو چکی تھی تاہم ایک صورت کبھی کبھی بجلی کی طرح چمکتی تھی اور بجھ جاتی تھی ۔ وہ صورت اماں کی تھی — کبھی مسکراتی ہوئی — کبھی خاموش — معلوم نہیں ہے کتنی دیر وہاں کھڑا رہا اور میں نے کیا کیا ۔ رویا کہ نہ رویا ۔ مجھے کچھ سمجھ میں نہیں آ رہا تھا ۔ اس وقت کی ہر بات مجھے یوں بھول گئی گویا یہ لمحے میری زندگی کے شمار میں ہی نہ تھے — معلوم نہیں کب اس کمرے سے باہر نکلا جو میری اماں کا کمرہ تھا ۔ مجھے یہ کمرہ بہت ہی اچھا لگتا تھا ۔ اس کمرے میں میں نے آنکھیں کھولی تھیں ۔ اپنی اماں اور ان کی مامتا کے ایسے ایسے منظر میری آنکھوں نے یہاں دیکھے اور میری روح نے محسوس کیے کہ اُن کا تصور آج تک چین نہیں لینے دیتا ۔ گرمیوں کی

دوپہر میں وہ ہم دونوں کو نہلا دھلا کر، کھانا کھلا کر چاندنی پر لٹا دیا کرتی تھیں۔ خود ہمارے پاؤں کی طرف لیٹ جاتی تھی۔ چھت میں ایک لکڑی کا پنکھا تھا جس میں ایک ڈوری بندھی تھی۔ اماں اس ڈوری کو کھینچتی رہتی تھیں تاکہ ہم آرام سے سو جائیں۔ آپا سو جایا کرتی تھیں مگر مجھے اکثر نیند نہیں آتی تھی۔ میں جھوٹ موٹ آنکھیں بند کر کے لیٹا رہتا تھا۔ کبھی کبھی یوں بھی ہوتا کہ اماں کی آنکھ لگ جاتی اور میں چپکے سے اُٹھ کر اوپر کوٹھے کی برساتی میں یا پچلی منزل میں جہاں ایک کشادہ صحن تھا چلا جاتا تھا۔ میرا ایک چچیرا بھائی۔ واحد عمر میں مجھ سے ڈیڑھ سال بڑا تھا مگر ہم میں بہت دوستی تھی۔ ہم ایک دوسرے کی آہٹ پہچانتے تھے۔ میں اس کے ساتھ کھیل میں مصروف ہو جاتا۔ اگر اماں کی آنکھ نہ لگتی تو میں لیٹا لیٹا کھیلتا رہتا۔ اس پر انہیں اعتراض نہ ہوتا۔ وہ صرف یہ چاہتی تھیں کہ میں دوپہر کو کمرے سے باہر نہ نکلوں کہ لُو نہ لگ جائے..... اور آج اگرچہ شام کا وقت تھا مگر لُو اس قدر تیز تھی کہ ایسی جھلسا دینے والی تیز لُو نہ اس سے پہلے کبھی چلی تھی نہ اس کے بعد — میں بُھنا جا رہا تھا اور اماں کو خبر نہ تھی۔ آج مجھے کسی نے نہ روکا کہ "کمرے سے باہر نہ جا کہ بڑی لُو چل رہی ہے — میرے منہ میں خاک کچھ ہو جائے گا —"

میں کوٹھے پر چلا گیا — برساتی میں جہاں اماں کا پلنگ بچھا ہوا ہوتا تھا — اس پلنگ کو دیکھتا رہا... دیکھتا رہا — روز تو اس پلنگ پر بچھونے لپٹے ہوئے رکھے ہوتے تھے۔ میں تیسرے پہر یا جب داؤں لگتا دوپہر کو اُن بچھونوں کو گھوڑا بنا کر اچھلتا تھا۔ کوئی لکڑی لے کر انہیں مارتا تھا اور خوش ہوتا تھا۔ مگر آج میرا کھیلنے کو جی نہ چاہ رہا تھا۔ میرے سر میں کسی نے برف بھر دی تھی — میں بہت تھکا ہوا تھا...... اب آپا کی آواز کی گونج بھی سنائی نہ دے رہی تھی۔ اس قدر حبس تھا کہ سانس کا لینا مشکل محسوس ہو رہا تھا — پھر معلوم نہیں میں کب لیٹ گیا — اور کب سو گیا — سورج کب غروب ہوا۔ تاریکیاں کب پھیلیں مجھے کچھ خبر نہیں.... جب آنکھ کھلی تو ابا میرے پاس بیٹھے تھے۔ ابا کی شکل اس اندھیرے میں بھی صاف دکھائی دے رہی تھی — اور عجب ہوا کہ انہیں دیکھتے ہی اندھیرا یک لخت چھٹ گیا — اور اتنی تیز روشنی کا احساس ہوا کہ معلوم ہونے لگا کہ میں پگھل جاؤں گا — ابا کی آواز میرے سارے جسم میں سرایت کر گئی۔ وہ میرے سر پہ ہاتھ پھیر رہے تھے اور کہہ رہے تھے "اُٹھو بیٹا یہاں اندھیرے میں اکیلے کیوں پڑے ہو —" میرے سر میں جمی ہوئی برف گلنے لگی اور میں نہایت سرعت کے ساتھ پگھلنے لگا۔ تیزی کے ساتھ اٹھ کر ابا کے گلے میں بانہیں ڈال دیں۔ میری پگھلتی ہوئی ذات آنسو بن کر بہہ نکلی اور حلق میں پھنسا ہوا کاک نکل گیا اور میں پوری قوت کے ساتھ چلانے لگا — "ابا میری اماں کہاں ہیں — ابا میری اماں گئیں" ابا کا چہرہ آنسوؤں سے تر تھا۔ انھوں نے مجھے گودی میں لٹا لیا۔ اپنا چہرہ میرے چہرے پر رکھ دیا۔ کتنی ٹھنڈک تھی ابا کے بھیگے ہوئے چہرے میں معلوم ہوا سخت بخار میں کسی نے برف کی پٹی میرے ماتھے پر رکھ دی۔ میری چیخیں بند ہو گئیں — ہچکیوں نے اُن کی جگہ لے لی۔ پھوپھی اماں اور بڑے چچا جان بھاگے بھاگے اوپر آئے۔ پھوپھی اماں کی آواز میرے کانوں میں پڑی "اشرف اگر تم بھی ہمت ہار دو گے تو ان معصوموں کا کیا ہو گا —" ابا نے کوئی جواب نہیں دیا اور ہم سب نیچے آ گئے۔ یہاں بہت لوگ جمع تھے۔ ابا نے آپا کو بلایا اور ہم دونوں کو لے کر انگنائی میں بچھے ہوئے ایک پلنگ پر بیٹھ گئے۔ آپا کا حال زیادہ خراب تھا۔ وہ مسلسل رو رہی تھیں — بالکل نڈھال تھیں۔ ان کا رنگ گورا تھا۔ روتے

روتے چہرہ بیربہوٹی بنا ہوا تھا۔ ابا نے ایک طرف انہیں بٹھایا دوسری طرف مجھے ـــــ بڑی دیر کے بعد اُن کے ہونٹ کھلے انہوں نے رندھی ہوئی آواز میں کہا "تم کیوں روتے ہو۔ میں جو تمہارے پاس ہوں۔ دیکھو میری بھی تو اماں نہیں ہیں نا اور میرے ابا بھی نہیں پھر کیا میں روتا ہوں ـــــ نہیں نا؟ ـــــ پھر تم کیوں روتے ہو" وہ اپنی اماں اور ابا کا ذکر صرف ہمیں تسلی دینے کے لئے کر رہے تھے۔ میں سوچ رہا تھا کہ پھر ابا خود کیوں رو رہے ہیں ـــــ مرد کی زندگی میں یہ لمحہ بھی آتا ہے کہ جب وہ اپنی ماں کو بھول کر اپنے بچوں کی ماں کو روتا ہے ۔ ۔ ۔ ۔ ۔

بہت سے لوگ ہمارے گرد جمع تھے۔ کوئی ابا کو پیار کرتا۔ کوئی میرے سر پر ہاتھ پھیرتا کوئی ابا کو تسلی دیتا ـــــ مگر مجھے کسی کا پیار اچھا نہیں لگ رہا تھا ۔ ۔ ۔ اتنے میں میرے بڑے تایا آگئے۔ انہیں خاندان کے سب بچے ابا جان کہتے تھے وہ بڑے حوصلے کے انسان تھے۔ ایسا شفیق، متوکل اور قانع آدمی میں نے نہیں دیکھا۔ ان کی زبان سے نکلے ہوئے الفاظ ان کے بھائیوں، بھاوجوں اور اُن کی اولاد کے لئے حکم کا درجہ رکھتے تھے بزرگوں کا ایسا احترام کم کم دیکھا گیا ہے اور اب تو کم کم بھی نہیں رہا۔ انہوں نے ابا سے کہا "واہ بھئی وا۔ میں تو سمجھتا تھا کہ میرا بھائی بڑا ہمت دار ہے اور تم نے اپنی یہ حالت بنا رکھی ہے۔ چلو نیچے مردانے میں ـــــ" مردانے میں محلے دار اور دوسرے ملنے جلنے والے جمع تھے۔ دسترخوان بچھا تھا۔ نان خرگینہ رکھا تھا۔ (معلوم نہیں اُردو میں خرگینے کو کیا کہتے ہیں۔ یہ پکوڑے تو نہیں مگر پکوڑوں کی ایک قسم ہوتی ہے جسے اہلِ لاہور حاضری میں رکھتے ہیں) ـــــ ۔ ۔ ۔ کھانے کے بعد لوگ اپنے اپنے گھروں کو چلے گئے ـــــ اور ہم کوٹھے پر آگئے ـــــ آج بہت سے پلنگ بچھے تھے۔ مگر اُن میں اماں کا پلنگ نہیں تھا۔ کوٹھا کتنا ویران اور کیسا خاموش تھا۔ میں ابا کے ساتھ لیٹ گیا ـــــ یہ میری زندگی کی پہلی رات تھی جو میری اماں کے وجود سے خالی تھی اور دوسری رات تھی کہ میں اُن کے بغیر ابا کے بچھونے پر لٹایا گیا تھا۔ میں بہت تھکا ہوا تھا گویا منزلوں کا سفر پیدل طے کر کے آیا تھا ـــــ لیٹتے ہی سو گیا ـــــ نہ کہانی سننے کا دھیان آیا نہ کوئی اور ضد کرنے کا موقع پیدا ہوا۔ اور میں سو گیا ـــــ

اماں کے چالیسویں کے بعد نانی اماں واپس چلی گئیں۔ اس مکان میں میرے بڑے تایا۔ دو چچا۔ چھوٹے چچا سے میری خالہ بیاہی ہوئی تھیں اور میری پھوپھی اس لئے کہ پھوپھا ابا ملازمت کے سلسلے میں باہر رہتے تھے آباد تھے اور ان میں سے کسی کو ہم تینوں کا کھانے پکانے پر اعتراض نہ تھا مگر ابا نے اعلان کر دیا کہ میں کسی کو زحمت دینا نہیں چاہتا میری بیٹی جیسا کچا پکا پھیکا میٹھا پکائے گی میں کھاؤں گا ـــــ چنانچہ پھوپھی اماں نے آپا کو تھوڑی بہت تربیت کر دی۔ وہ اپنے چھوٹے چھوٹے ہاتھوں سے جیسا پکا دیتی تھیں ابا خوش ہو کر کھاتے تھے حالانکہ انہیں لذیذ کھانوں کا بہت شوق تھا ۔ ۔ ۔ ۔ دوپہر کو آپا پھوپھی اماں سے سینا پرونا سیکھنے ان کے کمرے میں چلی جاتیں۔ میں سکول سے آکر، کھانا کھا کر اماں کے کمرے میں اکیلا بیٹھا رہتا۔ نہ اب کوئی میرا منہ ہاتھ دھونے والا تھا نہ پیاری پیاری باتیں کر کے سکول کی کیفیت معلوم کر کر کے کھانا کھلانے والا تھا نہ کھڑکیاں دروازے بند کر کے سونے کو کہنے والا تھا ـــــ چھت کا پنکھا مستقل ساکن تھا ۔ ۔ ۔ تنہائی میری رفیق تھی ـــــ وہ میرا مقدر ہو چکی تھی ـــــ اماں کی زندگی میں کمرے سے نکل بھاگنے کا موقع تلاش کرتا تھا ـــــ اب اکیلے پن سے خوف کھانے کے باوجود کمرے سے باہر نہ جاتا تھا ۔ ۔ ۔ ۔

اور سوچا رہتا تھا کہ شاید کوئی ایسا معجزہ ہو جائے کہ امّاں اچانک آ جائیں اور اگر ایسا ہو جائے تو کیسا مزہ آئے — اور میں ایسے معجزے کے رونما ہونے کا منتظر آج بھی ہوں۔ تیسرے پہر ابّا آ جاتے — مجھے معلوم ہوتا جیسے کوئی بڑی نعمت حاصل ہو گئی۔ دن بھر کی کوفت ختم ہو جاتی۔ وہ آتے ہی نہاتے۔ کپڑے تبدیل کرتے پھر کچھ دیر کے بعد مجھے لے کر باغ میں آ جاتے۔ وہ اگرچہ خوش گفتار تھے مگر ناصے کم گو بھی تھے تاہم مجھ سے راستہ بھر باتیں کرتے رہتے۔ باغ میں آ کر خود بیٹھ جاتے اور میں ادھر اُدھر بھاگتا پھرتا — مغرب کی اذان کے ساتھ ہم گھر کی طرف لوٹتے ..... شام کا کھانا کھا کر بستر پر لیٹ جاتے۔ ابّا حقّہ گڑگڑاتے جاتے تاریخی کہانیاں۔ پیغمبروں کے معجزوں اور بزرگوں کی کرامتوں کے قصّے سناتے ..... مجھے بڑا ہی مزہ آتا اور میں سُنتے سُنتے سو جاتا ......

پھر یوں ہوا کہ کچھ ہی عرصے کے بعد ہم لوگ بکّی دروازے سے دلّی دروازے منتقل ہو گئے۔ یہاں پر میاں سلطان کی حویلی کرائے پر لی گئی۔ دلی دروازے کا علاقہ بکّی دروازے کی نسبت زیادہ بارونق تھا۔ مکان تبدیل ہونے کا اثر بھی میری طبیعت پر بہت پڑا۔ . . اور یوں امّاں کی جدائی نے جو دہشت اور سراسیمگی مجھ پر طاری کر رکھی تھی اس کا اثر رفتہ رفتہ کم ہونے لگا — اب میری جان ابّا میں اٹکی ہوئی تھی۔ جب وہ گھر میں نہ ہوتے تو میں کھونٹی پہ ٹنگی ہوئی ان کی قمیص، کرتا یا پگڑی اتار کر اُسے سونگھتا رہتا۔ مجھے اس میں سے ایک عجیب سی خوشبو آتی تھی جس سے میرا دل ٹھہر جاتا تھا اور میں بہل سا جاتا تھا — پھر ہوتے ہوتے میرا کھلنڈرا پن دوبارہ سر اٹھانے لگا اور اب تو بے لگام بھی تھا۔ سکول سے واپسی اور ابّا کی آمد تک کا سارا وقفہ میں کھیل کود میں صرف کرتا۔ پڑھائی کی طرف توجہ کم ہونے لگی۔ ہائی سکول میں پہنچ چکا تھا۔ امّاں کا خواب کہ میں قرآن مجید حفظ کروں شرمندۂ تعبیر نہ ہو سکا۔ تسبیح کا رشتہ ٹوٹ چکا تھا — سکول کا کام بھی کبھی کرتا کبھی نہ کرتا اور اکثر ماسٹروں سے بیدیں کھاتا۔ چچا جان سے پڑھنے ہر شام اب بھی جاتا تھا مگر اب میری ذہانت شاید غباوت بنتی جا رہی تھی۔ وہ اب خوب پٹائی کرتے مگر مجھے یہ سب باتیں بے معنی معلوم ہو رہی تھیں۔ پٹائی کا عادی ہو گیا تھا — گھر میں بہت سے بچے تھے ہم سب خوب کھیلتے تھے مگر جب کوئی قابلِ گرفت حرکت ہوتی تو بگڑ صرف میری ہوتی تھی۔ ابّا سے کوئی شکایت نہ کرتا تھا معلوم نہیں کیوں؟ بڑے چچا کو اطلاع دی جاتی تھی کہ ایک طرح انہیں کو میرا نگران تصوّر کیا جاتا تھا۔ وہ یا تو چچا کہ یا میری اصلاح کی خاطر بید سے ایسی پٹائی کرتے کہ اب یاد کرتا ہوں تو لرز جاتا ہوں اور حیران ہوتا ہوں کہ میں یہ سب کیوں کر سہہ جاتا تھا ..... یہ سزا کبھی کبھی ابّا کی موجودگی میں بھی ملتی تھی۔ انہیں اپنے بھائی پر اعتماد تھا کہ وہ جو کچھ کر رہا ہے اُن کے بیٹے کی اصلاح کی غرض سے کر رہا ہے — اور وہ خاموش بیٹھے رہتے مگر مجھے اس وقت اپنی امّاں بہت یاد آتی تھیں۔ اُن کی زندگی میں کبھی کسی نے مجھے اونچی آواز سے بھی نہیں بلایا تھا — کتنی امان تھی امّاں کے سائے میں ..... تھوڑی دیر بعد ابّا مجھے لے کر گھر سے نکل آتے تھے۔ بازاروں میں ادھر اُدھر گھومتے رہتے۔ کبھی کچھ کھانے کو لے دیتے کبھی کوئی چیز خرید دیتے کہ میری توجہ اس سزا سے ہٹ جائے — بارہا انہوں نے کہا "بیٹا تم ایسی حرکتیں نہ کیا کرو جس سے کسی کو شکایت پیدا ہو۔ کیا کیا جائے۔ میرے میاں کو اسی طرح منظور تھا" — میں جب انہیں بتاتا کہ یہ شرارت میرے نام غلط منسوب کی گئی ہے تو کہتے "کٹی ہوئی پتنگ جب گلی میں گرتی ہے تو محلے کے بچّے اُسے حاصل کرنے میں دلچسپی کم لیتے ہیں پُرزے پُرزے کر کے زیادہ خوش ہوتے ہیں۔

بے ماں کے بچوں کا تو ہنر بھی عیب ہوتا ہے بیٹا۔"

اس زمانے میں انگریز کے خلاف احتجاجی سیاست بڑے زوروں پر تھی۔ مختلف سیاسی جماعتیں اپنے اپنے نقطۂ نظر اور اپنے اپنے طریقے سے تحریکیں چلا رہی تھیں۔ دلی دروازہ لاہور کا سیاسی مستقر تھا۔ ہر جلسہ دلی دروازے کے باغ میں ہوتا تھا۔ موچی دروازے کے باغ کی اہمیت پاکستان کی تحریک کے ساتھ ہوئی ہے اور وہ بھی صرف مسلم لیگ کے زیرِ اہتمام منعقد ہونے والے جلسوں کے باعث ورنہ باقی تمام جماعتیں اور ان کی نگرانی میں چلنے والی تمام تحریکیں دلی دروازے ہی کو اپنا مرکز بنائے ہوئے تھیں۔ آج یہ باغ لاہور کا غلیظ ترین علاقہ ہے۔ بیشتر حصہ تو سڑک کی کشادگی کی نذر ہو گیا باقی پر گندگی کے ڈھیر۔ بہرحال اس باغ میں عموماً جلسے ہوتے تھے اور پھر اکثر ہزاروں افراد پر مشتمل جلوس نکالے جاتے تھے —— ایک دن کسی وجہ سے ہمارے گھر میں بہت سی عورتیں جمع تھیں —— اور بہت خوش تھیں۔ میں کسی کام سے بازار گیا ہوا تھا کہ نعروں کی آواز سے معلوم ہوا کہ کوئی جلوس آ رہا ہے۔ میں گھر کی طرف بھاگا اور اس خیال سے کہ مہمان بھی اس تماشے سے لطف اندوز ہوں، سیدھا وہاں گیا جہاں یہ محفل جمی تھی میری زبان "لام" کا تلفظ صحیح نہ کر سکتی تھی۔ میرا سانس پھولا ہوا تھا تین منزلیں چڑھ کر آیا تھا نا۔ وہاں آتے ہی میں نے بڑے جذباتی انداز میں کہا "جوس آ رہا ہے۔ جوس آ رہا ہے" —— میرے منہ سے ان الفاظ کا نکلنا تھا کہ سب نے مل کر وہ قہقہے لگائے کہ بس —— اور میں —— مجھے معلوم ہوا جیسے کسی نے میرے دماغ میں بڑے بڑے چیونٹے چھوڑ دیئے —— میں پتھرا گیا ہوں اور کسی دلدل میں دھنستا جا رہا ہوں ان میں سے ایک معمر عورت نے چند منٹ ٹھہر کر ہنستے ہوئے کہا کیا آ رہا ہے؟ ارے کیا آ رہا ہے"؟ —— دوسری نے جواب دیا "اے بی جوس آ رہا ہے" —— پھر قہقہہ پڑا..... مجھے اپنے بے سہارا ہونے کا ایسا شدید احساس پہلے نہیں ہوا تھا..... بے اختیار میری آنکھوں سے آنسو بہنے لگے۔ زمین نے میرے پاؤں جکڑ لئے تھے۔ بڑی مشکل سے اپنے کمرے میں آیا اور پلنگ پر لیٹ کر دیر تک روتا رہا —— اماں کی یاد پھر سے میری زندگی کو نچوڑنے لگی۔ بھولے ہوئے لمحے پھر یاد آنے لگے —— اس بظاہر نہایت معمولی سے واقعے کا اثر میری شخصیت پر اتنا گہرا ہوا کہ ایک طویل مدت تک میری یہ حالت رہی کہ جب گھر میں مہمان آتے میں خوفزدہ ہو جاتا اور ادھر اُدھر چھپتا پھرتا —— خواتین مہمانوں سے تو مجھے اب بھی کسی حد تک وحشت ہوتی ہے —— ابا دفتر سے آئے تو میں بستر پر لیٹا تھا۔ انہوں نے میرے چہرے سے کسی حادثے کے اثرات محسوس کئے اور پوچھا "کیا ہوا؟" یہ پہلا موقع تھا کہ میں نے ابا سے کوئی شکایت کی تھی۔ میں نے سارا قصہ بیان کیا۔ اُن کے چہرے پر اداسی چھا گئی اور وہ دیر تک کپڑے تبدیل کئے بغیر چپ چاپ بیٹھے رہے۔

انہیں سیاست سے بھی دلچسپی تھی مگر صرف حسنِ خطابت تک جو سیاسی یا مذہبی رہنما اچھا خطیب ہوتا تھا وہ ابا کا ہیرو ہوتا تھا۔ انہیں اُن کے سیاسی نظریات اور مذہبی معتقدات سے کوئی سروکار نہ ہوتا تھا۔ مولانا ابوالکلام آزاد، رئیس الاحرار مولانا محمد علی جوہر اور مولانا ظفر علی خاں کے نام بڑی محبت سے لیتے تھے۔ سید عطاء اللہ شاہ بخاری کے تو عاشق تھے —— شاہ صاحب کی تقریر عشاء کی نماز کے بعد شروع ہوتی تھی اور فجر کی اذان کے ساتھ ختم ہوتی تھی۔ ابا رات بھر بیٹھے رہتے تھے۔ شاہ صاحب تلاوتِ کلامِ پاک بے مثال خوش الحانی سے کرتے تھے ابا نہایت خشوع و خضوع سے سنتے تھے

اور زار و قطار روتے تھے۔ مولانا غلام مرشد۔ مولانا داؤد غزنوی اور مولانا احمد علی کے علم و فضل کے تو قائل تھے مگر ان کی تقریر سُننا پسند نہیں کرتے تھے، کہتے تھے "بڑے بھٹس مولوی ہیں" ـــــ اس طرح جب حافظ کفایت حسین کا شہرہ ہوا تو جہاں کہیں بھی اُن کی مجلس ہوتی وہ پہنچ جاتے تھے۔۔۔۔ عام سیاسی جلسوں اور جلوسوں سے انہیں کوئی دلچسپی نہ تھی مگر اس رات وہ مجھے ایک جلسے میں لے گئے جہاں نہایت پھُس پھُسی تقریریں ہو رہی تھیں۔ معلوم نہیں کیا سبب ہے کہ ہندو مقرر خطابت کی دلربائی سے محروم رہے ہیں الّا ماشاءاللہ ـــ اور آج کے جلسے میں سبھی مقرر ہندو تھے ـــ مگر رات گئے تک ہم وہاں بیٹھے رہے۔

ابا کی آواز بہت رسیلی تھی۔ خود گاتے تھے۔ دھیمی آواز سے تاکہ باقی گھر والوں کے معتقدات کو ٹھیس نہ لگے۔ ذوقؔ اور داغؔ اُن کے پسندیدہ شاعر تھے۔ ان کے دیوان ہمارے گھر میں تھے۔ خصوصاً داغ کی بہت سی غزلیں انہیں یاد تھیں۔ غالب کا بھی ایک پتلا سا دیوان تھا مگر غالب کی ان غزلوں کے سوا کوئی غزل میں نے اُن سے سنی ہو مجھے یاد نہیں۔۔۔۔

دوست غم خواری میں میری سعی فرمائیں گے کیا ✽ زخم کے بھرتے تلک ناخن نہ بڑھ آئیں گے کیا

اور

کب وہ سُنتا ہے کہانی میری ✽ اور پھر وہ بھی زبانی میری

ان کے علاوہ اس زمانے کے رواں دواں غالباً تھیٹر کے گیت اور غزلیں بھی ایسی تھیں جو شاید اپنی طرزوں کی وجہ سے انہیں پسند تھیں اور وہ گاتے تھے ـــ

گھر کے جو بچے شہر میں ہوتے تھے انہیں، اُن کے والدین کے خاموش احتجاج کے باوجود، سیر اور پیسوں کا لالچ دے کر کوٹھے پر لے جاتے تھے۔ انہیں طرزیں سکھاتے تھے اور سنتے تھے۔ مجھے ہمیشہ گانے کی ترغیب دیتے تھے کہا کرتے تھے گانے سے روح پاکیزہ ہو جاتی ہے۔ مجھے اپنے ساتھ گانے کو کہتے۔ غزلیں یاد کراتے سنتے اور خوش ہوتے ـــ اس زمانے میں ہمارے گھر میں گراموفون بھی نہیں تھا ـــ اور انہیں موسیقی کا جو لپکا جنون کی حد تک تھا اُسے وہ کیسے پورا کرتے تھے کم از کم مجھے اس کا علم نہ تھا۔ مگر یوں ہوتا کہ کبھی کبھی کسی بہانے سے شام کے بعد وہ اکیلے کہیں چلے جاتے تھے۔ ایک تو اُن کی عدم موجودگی کے باعث دوسرے میری سمجھ میں یہ نہیں آتا تھا کہ ابا کے شام کے بعد یوں جانے سے گھر والے کیوں ناخوش ہوتے ہیں۔ وہ کبھی کھُسر پھُسر کرتے کبھی بڑبڑاتے ـــ میرے لئے سب سے اذیت ناک یہ بات تھی کہ کوئی میرے ابا کے خلاف کچھ کہے۔ یہ شام میرے لئے بڑی کٹھن ہوتی تھی۔ وہ رات گئے جب آتے تھے تو میں سو چکا ہوتا تھا۔ میں اکثر فیصلہ کرتا تھا کہ کل اُن کے جانے اور گھر والوں کے بُرا ماننے کا تذکرہ کروں گا مگر انتہائی قریب ہونے کے باوجود میں اُن سے بے تکلف نہیں تھا اور مجھ میں کچھ کہنے کی جرأت نہ ہوتی ـــ ایک شام جب وہ جانے لگے تو میں اَڑ گیا کہ "میں بھی ساتھ چلوں گا۔ آپ چلے جاتے ہیں تو میرا دل گھبراتا ہے ـــ مجھے ڈر لگتا ہے" وہ بہت ٹالتے رہے لیکن آج میں نے اُن کی ایک نہ سُنی۔ عاجز آ گئے۔ پھر مجھ سے وعدہ لیا کہ "جہاں جائیں گے اس کے بارے میں کسی سے ذکر نہ کرو گے" میں نے وعدہ کیا اور تادم تحریر نبھایا۔ میں اس وقت بھی بیان نہ کرتا اگر مجھے یہ اندیشہ نہ ہوتا کہ اس کے بغیر اُن کی سچی تصویر

پیش نہ کر سکوں گا ..... اب ہم گھر سے نکلے اور چلتے چلتے شہر کے ایک ایسے علاقے میں آگئے جو میرے لیے اجنبی تھا عجیب بازار تھا وہ ـــــ غیر معمولی چہل پہل ۔ ہر طرف خوش لباس اور خوش وضع لوگ نظر آرہے تھے ۔ اکثر دکانوں اور دکانوں کی اوپر والی منزلوں میں پلیسوں کے بجائے گیس کے ہنڈے چکا چوند پیدا کر رہے تھے ـــــ لاہور شہر میں بجلی ابھی عام نہ تھی گلی کوچوں، دکانوں اور اکثر گھروں میں مٹی کے تیل کے لیمپ اور لالٹینیں استعمال ہوتی تھیں ۔ خاص خاص موقعوں پر گیس کے ہنڈوں کا انتظام ہوتا تھا ۔ اس بازار میں بڑی روشنی تھی ۔ میں بہت ہی خوش ہوا اس علاقے کو دیکھ کر ـــــ ہم چپ چاپ قدم بڑھائے چلے جا رہے تھے کہ ایک بڑے سے سرخ رنگ کے مکان کے بڑے سے دروازے پر وہ آکر رک گئے اور مجھے کہا کہ "اندر جو بھی ملے اُسے سلام کرنا اور جو بات پوچھے اس کا جواب دینا ۔ خاموش نہ رہنا اور دیکھو گھر میں کسی سے ذکر نہ کرنا ورنہ پھر کبھی کہیں لے کر نہ جاؤں گا ـــــ" میں نے "اچھا" کہہ کر انہیں یقین دلا دیا ..... ہم اندر گئے ۔ ایک کمرے میں جو گئے تو وہ اتنا سجا ہوا تھا کہ میں نے اس سے پہلے ایسا کمرہ نہ دیکھا تھا ۔ نہایت روشن، مہکا ہوا، قالین بچھے ہوئے تھے ۔ گاؤ تکیے لگے تھے ۔ بڑے بڑے اگالدان رکھے تھے ۔ وہاں ایک اس قدر خوبصورت عورت گاؤ تکیے سے ٹیک لگائے بیٹھی تھی کہ میں اسے دیکھ کر دنگ رہ گیا ..... ابا آگے آگے تھے ۔ میں اس ماحول کو دیکھ کر گھبرا گیا اور جھٹ سے اُن کے کُرتے کا پچھلا حصہ پکڑ لیا ..... ہمیں دیکھ کر وہ عورت کھڑی ہو گئی ۔ ابا بھی بڑے خوش دکھائی دے رہے تھے ۔ انہوں نے مجھے آگے کیا اور کہا "سلام کرو" میں مبہوت تھا مگر جھجکتے جھجکتے سلام کیا ۔ وہ سمجھ گئی تھی کہ میں کون ہوں ۔ آگے بڑھ کر اس نے میرا ہاتھ پکڑ لیا اور اپنے قریب کر لیا ۔ کیسی عجیب سی خوشبو اس میں سے آ رہی تھی ـــــ وہ بیٹھ گئی ۔ مجھے اپنے قریب بٹھا لیا ۔ میرا نام پوچھا اور چند باتیں کیں پھر اچانک سوال کیا ۔ "بیٹا اماں بہت یاد آتی ہیں ؟" میں نے کوئی جواب نہیں دیا ۔ ابا بات ٹال گئے ..... پھر وہ دونوں کچھ باتیں کرتے رہے ۔ میں بالکل گم تھا ۔ کچھ دیر کے بعد دو تین اور آدمی اندر آئے کمرے کا دروازہ بند کر لیا ۔ اب اس عورت نے پاؤں میں گھنگھرو باندھے اور گانا شروع کیا ـــــ گاتے گاتے کھڑی ہو گئی ۔ اب جو اس نے زمین پر پاؤں مار مار کر ہاتھوں اور باقی جسم کو گردش دینی شروع کی تو ساری کائنات چکرا گئی ۔ اور مجھے محسوس ہوا کہ میں کسی اور دنیا میں چلا گیا یا کوئی خواب دیکھ رہا ہوں ..... ابا کی کیفیت بھی عجیب تھی ... کتنی دیر یہ سلسلہ جاری رہا اور پھر جیسے وہ تھک گئی ـــــ مسکراتی ہوئی اپنی جگہ آکر بیٹھ گئی ـــــ ابا اس کی تعریفیں کر رہے تھے اور وہ مسکرا رہی تھی ۔ پھر ہم کھڑے ہو گئے ۔ اس نے مجھے پیار کیا اور پوچھا "چھوٹے میر صاحب اب کب آؤ گے ؟" میں شرما سا گیا ـــــ ہم وہاں سے نکلے اور گھر کی طرف چلے ۔ رات خاصی گزر چکی تھی ۔ بازار بند ہو چکے تھے ـــــ یہ رات کس قدر خوبصورت تھی کہ بھلائے نہیں بھولتی ۔ اور میں سوچ رہا تھا "ابا کیسے استاد ہیں اچھی اچھی جگہوں پر خود آجاتے ہیں اور مجھے باغ پر ڑخا دیتے ہیں ـــــ

ناظمِ حکمت کی نظمیں

ترکی کے عالمی شہرت یافتہ شاعر ناظم حکمت کا نام اُردو ادب کے قارئین کے لئے نیا نہیں. ترقی پسند تحریک سے وابستہ کئی ادیبوں نے ناظم حکمت کی شخصیت اور شاعری کے بارے میں لکھا ہے۔ البتہ اس زمانے میں ناظم حکمت کے مجموعی شعری مرتبے سے زیادہ طویل قید کی صعوبتوں کا ذکر ہوا جن میں سے ناظمِ حکمت اس وقت گزر رہا تھا۔ اس میں شک نہیں کہ اس زمانہ میں ان چیزوں کا تذکرہ کرنے کی ضرورت بھی تھی، لیکن ناظم حکمت کا شعری تناظر اس سے کہیں زیادہ وسیع ہے. قید و بند کی صعوبتوں کو اس نے جس طرح ایک تخلیقی تجربہ بنایا وہ یقیناً غیر معمولی فنی بصیرت رکھنے والا اور زندگی کے تمام تر امکانات کو ایک تخلیقی واردات کے طور پر قبول کرنے والا شخص ہی کر سکتا ہے لیکن خود اس نے ایک مرتبہ یہ بھی کہا تھا کہ اگر میری زندگی کا اتنا طویل عرصہ جیل میں بسر نہ ہوتا تو شاید میں اور بہتر شاعری کر سکتا۔ ناظم حکمت نے ۱۹۲۱ء میں جب اس کی عمر انیس سال تھی۔ اناطولیہ میں آزادی کی لڑائی میں حصہ لیا۔ اس زمانے میں انقلاب روس اور روس میں سوشلسٹ ریاست کا قیام۔ تازہ تجربہ تھا۔ ناظم حکمت مارکسی فلسفے سے متاثر ہوا اور تعلیم کے لئے روس گیا جہاں اس نے ادبیات، عمرانیات اور سیاسی اقتصادیات کی تعلیم حاصل کی۔ یہاں اس کی ملاقات مشہور روسی شاعر مایاکوفسکی سے ہوئی جس سے ناظم حکمت بہت متاثر ہوا۔ اس نے جدید یورپی شعری تحریکات سے بھی اثر قبول کیا اور یوں اس کی شاعری میں ایک نیا موڑ آیا۔ اب اس نے آزاد نظم کو وسیلۂ اظہار کے طور پر قبول کیا۔

ناظم حکمت کی بعد کی زندگی اسیری کی ایک طویل داستان کا درجہ رکھتی ہے جس میں تیرہ سال کی مسلسل قید کا عہد بھی شامل ہے۔ اس نے اپنی زندگی کا بہت لمبا حصہ قید میں گزارا۔ دنیا کے مختلف حصوں کے ادیبوں نے اس کی اسیری کو شدت سے محسوس کیا۔ اس کی رہائی کے لئے اپیلیں کی گئیں۔ دستخطی مہم چلائی گئی۔ مختلف سطحوں پر احتجاج کیا گیا۔ رہائی کے بعد ناظم حکمت نے اپنی زندگی ماسکو میں بسر کی اور وطن سے دور ۱۹۶۳ء میں انتقال کیا۔ ناظم حکمت کی شاعری کی سب سے بڑی خصوصیت ترکی معاشرت کی روح کے ساتھ اس کی کبھی نہ ٹوٹنے والی وابستگی ہے۔ ناظم حکمت نے زیادہ عرصہ قید اور پھر جلا وطنی میں گزارا لیکن اپنے وطن کے بنیادی تمدنی سانچوں کو اس نے دل کے قریب محسوس کیا۔ اُس کے شعری کردار اور اس کا بنیادی طرزِ احساس ہمیشہ اپنے وطن سے وابستہ رہا۔ اسی لئے ایک مشہور فرانسیسی شاعر Tristan Tzara نے اسکی شاعری کو لوک کی شاعری

سے ملایا ہے اور کہا ہے کہ ان دو شاعروں نے اپنے قومی کلچر کی گہرائیوں میں پوشیدہ روایات کو جدید تمثیل کے سامنے لانے کا فریضہ ادا کیا ہے۔ ناظم حکمت نے صرف جدید زندگی ہی کو پیش نظر نہیں رکھا۔ اپنی بعض طویل نظموں کا موضوع اُس نے بعض ایسی تاریخی حکایات کو بنایا ہے جن میں اسے اپنے فلسفۂ حیات سے کوئی مناسبت دکھائی دی ہے۔ ناظم حکمت کی آخری دور کی نظموں کے بارے میں بعض نقادوں نے کہا ہے کہ وہ زیادہ پختہ اور عمیق ہیں۔ ان نظموں میں موت کی قربت کا احساس (آخری برسوں میں ناظم حکمت دل کا مریض تھا) اور جلاوطنی کا احساس نمایاں ہیں۔ ماسکو میں اس سے ملنے والوں کا یہی بیان ہے کہ وہ ترکی سے دوری کو جذباتی انداز میں محسوس کرتا تھا۔ اپنی ایک نظم میں اس نے کہا ہے کہ وطن کی چیزیں اس کے پاس نہیں رہیں اس نے جو جوتے اپنے وطن سے خریدے تھے گھس چکے ہیں جو قمیصیں تھیں وہ بھی پھٹ چکی ہیں۔ اب وطن صرف اس کے خاکستری بالوں اور اس کے ماتھے کی شکنوں میں باقی ہے ـــــ ناظم حکمت کی شاعری میں انسان تشکیک یا ابہام کے دھندلکوں میں اسیر نہیں وہ زندگی پر مکمل ایمان رکھتا ہے اور ایک خاص قسم کے وقار کے ساتھ زندگی کے تجربات کو قبول کرتا ہے۔

ناظم حکمت کی شاعری کے انگریزی کے تراجم کے بارے میں بھی بعض نقادوں کا خیال ہے کہ وہ اُس کی شاعری کی مجموعی قدر و قیمت سے واقف ہونے کے لئے ناکافی ہیں۔ اردو میں بھی اس کی شاعری کے ایک خاص عہد کا ذکر ہوا ہے۔ زیر نظر نظمیں بھی زیادہ تر اس کی زندگی کے اس دور سے تعلق رکھتی ہیں۔ جب وہ قید و بند کی صعوبتوں سے گزر رہا تھا۔ ان نظموں میں جو جذباتی پختگی اور انسانی تعلقات کی بنیادی شکلوں پر جو ایمان ہے وہ ان نظموں کو اہم بناتا ہے۔ ناظم حکمت کی سادگی میں بنیادی جذبوں کی سچائیاں تہ در تہ انداز میں موجود ہیں اور اسکے لہجے میں انسانیت کے بنیادی جوہر پر پختہ یقین موجود ہے۔

ادارہ

ناظم حکمت
ترجمہ: احمد مشتاق

(۱)

پال رابسن سے

وہ ہمیں ہمارے گیت نہیں گانے دیتے، رابسن
شاہیں گلوکار، نیگرو بھائی
وہ نہیں چاہتے کہ ہم اپنے گیت گائیں

○

وہ ڈرتے ہیں، رابسن
پو پھٹنے کے سمے سے ڈرتے ہیں اور دیکھنے سے
سُننے سے ڈرتے ہیں اور چھونے سے
وہ محبت کرنے سے ڈرتے ہیں
جیسی محبت ہمارے فرہاد نے کی
(یقیناً تمہارا بھی کوئی فرہاد ہوگا رابسن
کیا نام ہے اس کا؟)

○

وہ ڈرتے ہیں بیج سے، دھرتی سے
بہتے ہوئے پانی سے
اور ایک دوست کے ہاتھ کی یاد سے
جو کسی رعایت کسی کمیشن کسی سود کا طالب نہیں
ایک ہاتھ جو کسی بے چین پرندے کے مانند اُن کے ہاتھوں میں کبھی نہیں ٹھہرا

○

وہ ڈرتے ہیں، نیگرو بھائی
ہمارے گیت انہیں ڈراتے ہیں، رابسن

(۲)

عارضۂ قلب

اگر میرا آدھا دل یہاں ہے، ڈاکٹر
تو آدھا چین میں ہے
دریائے زرد کی طرف پیش قدمی کرتی ہوئی فوج کے ساتھ
اور پھر ہر صبح ڈاکٹر
ہر صبح پو پھٹنے کے سمے
یونان میں میرے دل کو گولی ماری جاتی ہے

O

اور پھر جب قیدی سو جاتے ہیں
جب بیمار خانے سے آخری قدم بھی گذر جاتے ہیں
میرا دل نکل جاتا ہے ڈاکٹر
میرا دل استنبول کے ایک چھوٹے سے لکڑی کے مکان کی طرف نکل جاتا ہے
اور پھر دس برس تک ڈاکٹر
اپنے لوگوں کو پیش کرنے کے لئے میرے ہاتھوں میں کچھ نہیں ہوتا
کچھ نہیں، سوائے ایک سیب کے
ایک سُرخ سیب کہ میرا دل ہے۔

O

مَیں سلاخوں میں سے رات کی اور دیکھتا ہوں
اور ان تمام دیواروں کے باوجود جو میرے سینے پر بوجھ بنی رکھی ہیں
میرا دل کہیں بہت دُور چمکنے والے ستارے کے ساتھ دھڑکتا ہے

O

انہی سب باتوں کی وجہ سے ڈاکٹر
مَیں عارضۂ قلب میں مبتلا ہوں
شریانوں کا سخت ہو جانا
یا نمکین
یا قید
اس کی وجہ نہیں ہے

---

(۳)
موت کے بارے میں

تم بیٹھو گے نہیں میرے دوستو؟
مَیں تم کو خوش آمدید کہتا ہوں
مجھے معلوم ہے جب مَیں سویا ہوا تھا
تم کھڑکی کے راستے میری کوٹھری میں داخل ہوئے
نہ تو تم نے لمبی گردن والی دوائی کی بوتل کو گرایا
نہ ہی سُرخ گولیوں والی ڈبیا کو
ستاروں کی روشنی میں چمکتے ہوئے چہروں کے ساتھ
تم ایک دوسرے کا ہاتھ تھامے میرے بستر کے پاس کھڑے ہو
مَیں تم کو خوش آمدید کہتا ہوں

○

ہے نا لطیفے کی بات
مَیں سوچتا تھا تم مر چکے ہو
اور چونکہ مَیں جنت دوزخ یا خدا پر یقین نہیں رکھتا
مَیں سوچ رہا تھا

کتنی بری بات ہے کہ مجھے اپنے دوستوں کو ایک سگرٹ تک پیش کرنے کا موقع نہیں ملا "
ہے نا لطیفے کی بات !
مَیں سوچتا تھا تم مر چکے ہو
تم کھڑکی کے راستے میری کوٹھری میں داخل ہوئے
تم بیٹھو گے نہیں میرے دوستو ؟
مَیں تم کو خوش آمدید کہتا ہوں

O

تم مجھے غصے سے کیوں گھور رہے ہو ہاشم بن عثمان ؟
ہے نا لطیفے کی بات !
تم مر نہیں گئے تھے بھائی ؟
استنبول کی بندرگاہ میں
ایک غیر ملکی جہاز پر کوئلہ لادتے ہوئے
کوئلے سے بھری ہوئی ٹوکری سمیت تم جہاز کے تہ خانے میں گرے نہیں تھے ؟
آہنچے سے تمہاری لاش کو اوپر کھینچا گیا تھا
اور موت سے پہلے تمہارے سُرخ لہو نے تمہارے سیاہ سر کو دھو دیا تھا
اور کون جانے تم نے کتنی تکلیف اٹھائی تھی
کھڑے نہ رہو براہِ کرم بیٹھ جاؤ
مَیں سوچتا تھا تم مر چکے ہو
تم کھڑکی کے راستے میری کوٹھری میں داخل ہوئے
ستاروں کی روشنی میں چمکتے ہوئے چہروں کے ساتھ
مَیں تم کو خوش آمدید کہتا ہوں میرے دوستو

O

ہیلو یعقوب پہاڑیئے
کیا تم بھی نہیں مرے تھے ؟
اپنے بچوں کے لئے اپنا ملیریا اور اپنی بھوک چھوڑ کر

گرمی کے موسم میں ایک دن
کیا تم کو بجز قبرستان میں دفنایا نہیں گیا تھا ؟
اچھا تو تم مرے نہیں تھے

O

اور تم احمد جمیل، ادیب ؟
تمہارے تابوت کو تو قبر میں اترتے ہوئے میں نے اپنی آنکھوں سے دیکھا تھا
مجھے بھی تمہارا تابوت کافی چھوٹا لگ رہا تھا ۔
یہ بوتل نیچے رکھ دو احمد جمیل !
تم نے اپنی بُری عادتیں نہیں چھوڑیں
یہ دوائی ہے شراب کی بوتل نہیں
دن بھر میں پچاس پیسے کمانا
اور اِس تنہا دنیا کو بھول جانا
کتنی شراب پیا کرتے تھے تم !
میں سوچتا تھا تم مر چکے ہو
میرے بستر کے پاس کھڑے تم ایک دوسرے کا ہاتھ تھامے ہوتے ہو
میں تم کو خوش آمدید کہتا ہوں

O

ایک قدیم فارسی شاعر کہتا ہے
"موت عادل ہے
جو شاہ و گدا پر یکساں جاہ و جلال کے ساتھ وار کرتی ہے"
ہاشم ! تم اتنے حیران کیوں ہو ؟
بھائی ! تم نے کبھی کسی بادشاہ کو
کوئلوں سے بھری ٹوکری اٹھائے اور کسی تجارتی جہاز کے تہ خانے میں
مرتے ہوئے نہیں دیکھا ؟

O

ایک قدیم فارسی شاعر کہتا ہے
"موت عادل ہے"
یعقوب! میری آنکھ کے تارے
تم کتنا کھل کر مسکرا رہے ہو
جب تم زندہ تھے اس وقت تو تم کبھی اس طرح کھل کر نہیں مسکرائے؟
لیکن مجھے بات ختم کر لینے دو

○

ایک قدیم فارسی شاعر کہتا ہے
"موت عادل ہے"
بوتل کو چھوڑ دو احمد جمیل!
تمہارا غصہ بیکار ہے
میں جانتا ہوں کہ موت عادل ہے
تم کہتے ہو کہ زندگی کو بھی عادل ہونا چاہیئے

ایک قدیم فارسی شاعر . . . .
دوستو تم اتنے ناراض کیوں ہو؟
تم مجھے چھوڑ کر کیوں جا رہے ہو؟
کہاں جا رہے ہو میرے دوستو

○

(۴)

تمہارے ہاتھ اور ان کے جھوٹ

تمہارے ہاتھ
پتھروں کی طرح مصمم اور قید خانے میں گائی جانے والی دھنوں کی طرح اداس ہیں

تمہارے ہاتھ
بڑے بڑے ہیں، کام میں لائے جانیوالے جانوروں کی طرح
تمہارے ہاتھ بھوک کے بچوں کے غصیلے چہروں کی طرح ہیں
تمہارے ہاتھ
شہد کی مکھیوں کی طرح مشاق، محنتی
اور دودھ سے بھری چھاتیوں کی طرح بوجھل ہیں
فطرت کی طرح دلیر تمہارے ہاتھ
اپنی کھردری کھال کے نیچے دوستی کی نرمی چھپائے ہوئے ہیں

یہ دنیا بیل کے سینگوں پر نہیں کھڑی
اس دنیا کو تمہارے ہاتھ اٹھائے ہوئے ہیں

اور لوگو! اے میرے لوگو
وہ تمہیں کھانے کو جھوٹ دیتے ہیں
جبکہ تم بھوکوں مر رہے ہو
جبکہ تمہیں گوشت اور روٹی کی ضرورت ہے
اور سفید میز پوش والی میز پر
ایک بار، پیٹ بھر کے کھائے بغیر
تم اس دنیا سے
اور اس کے پھل دار درختوں سے رخصت ہو جاتے ہو
اے لوگو! اے میرے لوگو
خاص طور پر تم جو ایشیا میں بستے ہو اور افریقہ میں
جو مشرق قریب، مشرق وسطیٰ اور بحرالکاہل کے جزیروں میں رہتے ہو
تم جو میرے وطن کے رہنے والے ہو
تم جو کُل انسانی آبادی کے ستر فی صد سے زیادہ ہو

اپنے ہاتھوں کی طرح تم بوڑھے ہو اور فکر مند
پھر بھی انہی کی طرح تجسّس، پُرجوش اور جوان

اے لوگو! اے میرے لوگو
میرے یورپ کے باسیو! میرے امریکیو
تم چوکنّے ہو
تم نڈر ہو
لیکن اپنے ہاتھوں ہی کی طرح
تم جلدی ہی سب کچھ بھول جاتے ہو
اور تمہارے ہاتھوں ہی کی طرح
تمہیں بھی آسانی سے احمق بنایا جاسکتا ہے
دھوکہ دیا جا سکتا ہے

اے لوگو! اے میرے لوگو
اگر ریڈیو اور ٹی وی جھوٹ بولتے ہیں
اگر چھاپہ خانے جھوٹ بولتے ہیں
اگر دیواروں پر لگے پوسٹر اور اخباروں میں چھپنے والے اشتہار جھوٹ بولتے ہیں
اگر پردۂ سیمیں پر نمودار ہونے والی لڑکیوں کی ننگی ٹانگیں جھوٹ بولتی ہیں
اگر دعا جھوٹ بولتی ہے
اگر خواب جھوٹ بولتا ہے
اگر لوری جھوٹ بولتی ہے
اگر شراب خانے کا سارنگی بجانے والا جھوٹ بولتا ہے
اگر مایوس دن کے بعد آنے والی رات کی چاندنی جھوٹ بولتی ہے
اگر الفاظ جھوٹ بولتے ہیں
اگر رنگ جھوٹ بولتے ہیں

اگر آوازیں جھوٹ بولتی ہیں
اگر وہ سب جو تمہارے ہاتھوں کی محنت کو لوٹتے ہیں
اور تمہارے ہاتھوں کے سوا ہر شئے ، اور ہر کوئی جھوٹ بولتا ہے
تو یہ سب صرف اس لئے
کہ تمہارے ہاتھوں کو
مٹی کی طرح مطیع ، تاریکی کی طرح اندھا اور چرواہے کے کتّوں کی طرح احمق
اور گونگا بنایا جا سکے
تاکہ
تمہیں اس فانی مگر شاندار دنیا میں ، جہاں ہم تھوڑے عرصے کے لئے آتے ہیں
سرمایہ داروں کی حکومت اور ان کے ظلم و ستم کے خلاف
بغاوت کرنے اور اسے ختم کر دینے سے روکا جا سکے ۔

ایک ساتھی قیدی کو نصیحت

محض اس لئے کہ تم ناامید نہیں ہوئے
دنیا سے ، اپنے وطن سے ، انسانیت سے
وہ یا تو تمہیں دار پر کھینچ دیتے ہیں
یا جیل میں ڈال دیتے ہیں
دس برس کے لئے ، پندرہ برس کے لئے
اور اگر اس سے بھی زیادہ ہو تو ان کی بلا سے

کبھی مت کہنا "کاش میں رسّے کے سرے پر پرچم کی طرح جھول رہا ہوتا"
تمہیں جیتے رہنا چاہئے
شاد رہیئے جانا اب کوئی ایسی خوشی کی بات نہ ہو

لیکن پھر بھی
یہ تمہارا فرض ہے
دشمن کو ذلیل کرنے کے لئے ایک دن اور زندہ رہنا
ہو سکتا ہے جیل میں تمہاری ذات کا ایک حصہ بالکل تنہا ہو
جیسے کنوئیں کی تہ میں پڑا ہوا پتھر
لیکن تمہاری ذات کا دوسرا حصہ
دنیا کے کروڑوں انسانوں کے ساتھ یوں باہم پیوست ہونا چاہیئے
کہ اگر تم سے چالیس دن کی مسافت پر بھی کوئی پتہ سرسرائے
تو تم یہاں جیل میں بیٹھے لرز اٹھو

خطوں کا انتظار کرنا
اداس گیت گانا
چھت پر آنکھیں لگائے صبح تک جاگتے رہنا، پیارا بھی ہے لیکن خطرناک بھی

جب بھی شیو کرو اپنے چہرے کو دیکھو
اپنی عمر کو بھول جاؤ
اپنے آپ کو بچاؤ، جوؤں سے اور موسم بہار کی شاموں سے
اور پھر یہ تمہیں کبھی نہ بھولنا چاہیئے کہ اپنی روٹی کو اس کے آخری نوالے تک
کیسے کھایا جاتا ہے اور کیسے کھل کر ہنسا جاتا ہے
اور کون جانے تمہاری عورت بھی اب تم سے محبت کرتی ہے یا نہیں
(مت کہو کہ قید خانے میں پڑے آدمی کے لئے یہ معمولی بات ہے۔ یہ ایسے ہی ہے
جیسے کسی درخت کی کوئی ہری بھری شاخ کاٹ دی جائے)

گل و گلزار کے خواب دیکھنا اچھا نہیں
پہاڑوں اور سمندروں کے بارے میں سوچنا اچھا ہے

تمہیں میری نصیحت ہے
بے تکان پڑھو اور بے تکان رکھو
بُنتی کا کام کرو
شیشہ گری کرو
جیل میں دس پندرہ برس یا اس سے بھی زیادہ کا عرصہ گزار دینا
ناممکن نہیں ہے
ایسا ہو سکتا ہے۔
بشرطیکہ تمہارے سینے میں بائیں طرف وہ قیمتی ہیرا
وہ لعلِ ناب کہ تمہارا دل ہے، منوّر رہے۔

Hassan Honarmandi - André Gide et La Littérature Persane, 1973

تبصرے

آندرے ژید کی ساری کتابیں نہ سہی تو پانچ سات میں نے بھی پڑھی ہیں، اور محققوں کی طرح غور سے نہ سہی تو ادیبوں کی طرح سرسری طور سے تو پڑھی ہیں۔ یہ بھی میں نے سن رکھا ہے کہ پہلی جنگ عظیم کے آس پاس یورپ کے نوجوان ادیبوں پر اتنا شدید اثر کسی کتاب کا نہیں ہوا جتنا ژید کی Les Nourritures Terrestres کا ہوا۔ انگریزی ترجمہ Fruits of the Earth کے نام سے ہوا ہے، مگر کتاب کے "پیغام" کی نوعیت سمجھنے کیلئے عنوان کا لفظی مطلب "زمینی غذائیں"، بلکہ "مرزوقاتِ ارضی" ذہن میں رہنا چاہیے۔

کتاب کی اس غیر معمولی اہمیت کی طرف میں نے کہیں اشارہ کیا تھا جس پر فلسفی ژاں وال Jean Wahl خاصے برہم ہوئے اور انھوں نے اس کتاب کی مرکزی حیثیت سے انکار کیا، لیکن قارئین اُن کی رائے سے متفق نہ ہوئے۔ یہ قصہ میں نے محض یہ ظاہر کرنے کے لئے سنایا کہ نہ تو میں ژید سے بے خبر ہوں نہ اس کتاب سے۔

لیکن جب طہران یونیورسٹی کے پروفیسر حسن ہنرمندی کا یہ فرانسیسی مقالہ جو انھوں نے سوربون کے اے تی آتبل Etiemble جیسے معزز پروفیسر اور نقاد کی نگرانی میں تیار کیا ہے، میرے سامنے آیا تو عنوان دیکھ کر ہی میں شرم کے مارے پانی پانی ہوگیا۔ ایک شرم تو مجھے اپنے اُوپر ۱۹۴۶ء اور ۱۹۴۷ء میں آتی تھی جب میں پروفیسر اے تی آتبل کے مضامین میں بار بار حافظ اور رومی کے نام دیکھتا تھا، اور خفت ہوتی تھی کہ میں اپنے شاعروں سے ناواقف ہوں۔ اب کے شرم مجھے اس بات پر آئی کہ ژید کا نام میں نے اپنی تحریروں میں بیسیوں دفعہ لکھا ہے، مگر کبھی یہ خیال تک نہ گزرا کہ ژید کا کوئی تعلق فارسی ادب سے بھی ہوسکتا ہے۔ اپنی کورچشمی پر افسوس کرنے کے بعد میں نے سب سے پہلے ہنرمندی صاحب کی کتاب کا وہی باب پڑھا جو "مرزوقاتِ ارضی" کے بارے میں ہے۔ جہاں تک علمی تحقیق کا معاملہ ہے، ہنرمندی صاحب نے چھان پھٹک میں کوئی دقیقہ اٹھا نہیں رکھا، سترھویں صدی سے بیسویں صدی تک جن فرانسیسی ادیبوں نے ایرانی تہذیب اور فارسی ادب کی طرف توجہ کی ہے، اور اس عرصے میں فارسی سے جو ترجمے ہوئے ہیں ان کا جائزہ پیش کر دیا ہے۔ اس اعتبار سے یہ ساڑھے سو صفحے کا مقالہ ادب کے طالب علموں کے لئے بھی کارآمد ہے اور ادیبوں کے لئے بھی دلچسپ ہے۔

لیکن مقالہ دیکھ کر ژید پر فارسی ادب کے اثر کی علمی تحقیق میرے لئے ثانوی مسئلہ بن گئی۔ سب سے زیادہ مجھے یہ سوال تنگ کر رہا تھا کہ آخر اس راز کا مجھے پتہ کیوں نہ چلا۔ یہ بے حسی تھی یا کج ذوقی یا بے توجہی؟ یا میں نے ژید کی کتابیں سوتے ہوئے پڑھی تھیں؟ یہ گتھی سلجھانے کے لئے میں نے ژید کے وہ اقتباسات پڑھے جن میں ہنرمندی صاحب نے حافظ سعدی اور رومی سے مطابقت دیکھی ہے۔ ژید کی عبارتوں میں حافظ اور سعدی کا بھی نام تھا، شیراز کی یاد بھی تھی، شراب اور ساقی، گل و بلبل اور موسم بہار کا بھی ذکر تھا۔ یہ چیزیں پہلے بھی میری نظر سے گزری تھیں، لیکن میں تو اس کا مطلب یہی سمجھا تھا کہ پچھلے دو سو سال سے مغربی ادب میں یہی ہوتا رہا ہے کہ اپنی زندگی سے بیزار ہوئے تو کبھی چین کے خواب دیکھنے لگے، کبھی افریقہ کے، کبھی قدیم امریکہ کے۔ اور اس خواب آرائی کا مطلب یہ نہیں ہوتا کہ لکھنے والا کسی دوسری تہذیب کی حقیقت

سمجھ گیا ہے، یا سمجھنے کی کوشش کی ہے، یا اپنی تہذیب چھوڑکر دوسری تہذیب قبول کرنا چاہتا ہے۔ ڈی، ایچ، لارنس نے برسوں ریڈ انڈین تہذیب کا کلمہ پڑھنے کے بعد پھر ارتداد سے توبہ کرلی۔ ژید نے تو کبھی مغربی تہذیب سے ٹوٹنے کا اعلان بھی نہیں کیا، بلکہ آخری عمر میں تو صاف کہہ دیا کہ مشرقی تصورات قبول کرنے کے معنی ہونگے، سولہویں صدی سے کر آج تک کی مغربی تہذیب کو ملیامیٹ کرنے کے جس کے لئے میں تیار نہیں اور ساتھ ساتھ یہ اعتراف کرلیا کہ میں بوڑھا ہوگیا، اب میں اپنی اقدار پہ نظر ثانی کرنے کی طاقت نہیں رکھتا۔ لیکن ہمارے ہنرمندی صاحب پوری زیلیخا پڑھ گئے، اور انھیں یہ معلوم نہ ہوا کہ زن بود یا مرد۔ اتنی تحقیقی کاوشوں کے باوجود یہی اعلان اُن کی نظر سے نہیں گزرا۔ علاوہ ازیں حافظ اور سعدی کے ضمن میں تو وہ چاہتے ہیں کہ ان فارسی شاعروں کو ان کے زمانے کے معاشرتی حالات اور فکری رجحانات کی روشنی میں پڑھا جائے، مگر ژید کے معاملے میں یہ سیدھی بات وہ بالکل بھول جاتے ہیں کہ مغرب میں ژید سے پہلے بھی سینکڑوں ادیب ہوئے ہیں، ژید کے زمانے میں بھی اور بعد میں بھی، دوسرے یہ کہ ان ادیبوں کو بہت سے تصورات اور الفاظ ترکے میں ملے ہیں اور پھر پچھلے دو سو سال کے عرصے میں ان مغربی ادیبوں نے موروثی الفاظ اور تصورات کے مطالب اس شدت سے بدلے ہیں کہ ازمنۂ وسطیٰ کا مغربی ادب تو خیر بقول پروفیسر ڈینبی Danby ادب کی تعریف سے خارج ہو ہی گیا سولہویں اور سترھویں صدی کا ادب بھی آج مغربی قارئین کی سمجھ میں نہیں آتا۔ اگر ژید کو اس نوعیت کے تہذیبی، ادبی اور معاشرتی ماحول سے الگ کرکے پڑھا جائے تو اس کی تحریروں میں کیا معنویت باقی رہ جاتی ہے؟ ہنرمندی صاحب کو چاہے یہ بات نہ کھٹکی ہو، مگر خود ژید کو اس کا شدید احساس تھا۔ جیسا کہ ہمیں معلوم ہے، ژید نے اپنے ناول La Porte Étroite کو عربی میں ترجمہ کرنے کی اجازت دینے سے انکار کردیا تھا، کیونکہ ان کے خیال میں مشرق کے لوگ کرب کی عظمت سے ناواقف ہیں، اس لئے ان کی کتاب نہیں سمجھ سکتے۔ ہمیں یہ بھی معلوم ہے کہ ژید کے جواب میں ڈاکٹر طٰہٰ حسین نے عربی ادب کی ٹوپی سے کرب کا خرگوش نکال کے دکھایا تھا۔ مشرق والوں کو ژید سے پوچھنا یہ چاہیے تھا کہ اگر ہم نے اس ناول کو سمجھنے کی ہفت خواں طے بھی کرلی تو ہمیں کیا ملے گا؟

آمدم برسر مطلب، میرا ذاتی مسئلہ تو یوں حل ہوا کہ مغربی ادب سے میرا پیشہ ورانہ تعلق ہے۔ مغربی ادیبوں کی مخصوص ذہنی عادتوں کو ملحوظ رکھتے چلنے کی مجھے عادت ہوگئی ہے، اس لئے مجھے کبھی خیال بھی نہ آیا کہ ژید کا فارسی ادب سے بھی کوئی تعلق ہوسکتا ہے، لیکن ہنرمندی صاحب بھی تو آخر سورۂ قرآن کے تربیت یافتہ ہیں۔ انھوں نے ژید پہ فارسی ادب کا گہرا اثر کہاں سے ڈھونڈ نکالا؟ اوّل تو خود ژید کے قول کے مطابق، مغربی ادب اور فکر میں سب سے گراں قدر چیز ہے کرب جسے مشرق والے نہیں سمجھ سکتے۔ اس سے منطقی نتیجہ یہ نکلا کہ مشرقی ادب میں جو چیز بھی مرکزی حیثیت رکھتی ہوگی وہ کرب کا غیر ہوگی (ژید کم سے کم اپنے نزدیک) بڑے حسّاس اور ذہین آدمی تھے، انھوں نے مشرقی ادب کے اس مرکزی عنصر کو ضرور سمجھ لیا ہوگا، اور اپنی مغربی ہوّیت برقرار رکھنے کے لئے اس سے ہمیشہ بچتے رہے ہوں گے، یہاں سے آگے چلیں تو صرف تین امکان باقی رہ جاتے ہیں ۱ ژید نے فارسی ادب سے ارادتاً اثر قبول نہیں کیا۔ ۲ "مرزوقاتِ ارضی" کے زمانہ جاہلیت میں لاشعوری طور پہ فارسی ادب کا اثر قبول کرلیا، مگر جب مغرب کی عظمت کا انکشاف ہوا تو غیروں سے کنارہ کشی اختیار کرلی

اس طرح "مرزوقات ارمنی" میں جو کچھ کہا گیا ہے وہ باطل ٹھہرا، اور منسوخ ہوا، لیکن اگر ژید نے اپنے پرانے دین کے منسوخ ہونے کا کبھی اعلان نہیں کیا تو مشرق کی کم فہمی کے بارے میں ژید کا بیان باطل ہوا، اس طرح مشرقی ادب کا مرکزی عنصر مغربی کرب سے زیادہ نہیں تو قیمت میں ہم پلہ تو ضرور ثابت ہوا۔ پھر مشرق کو کلیتاً رد کرنے کے کیا معنی؟ [۳] فارسی ادب میں کوئی چیز اتنی طاقت ور تھی کہ پوری مدافعت کے باوجود ژید اُس کے مقابلے میں بے بس ہو گیا۔

فارسی ادب میں ایسی کوئی چیز تھی یا نہیں تھی، اور تھی تو کیا تھی؟ ان سوالوں کے جواب کے لئے ہم ہنرمندی صاحب سے ہی رجوع کریں گے، کیونکہ پروفیسر ایتی آنبل کے شاگردوں کے سامنے ہمیں زبان کھولنے کی ہمت نہیں ہونی چاہیے۔ لیکن پہلے ہمیں یہ معلوم کرنا چاہیے کہ ادب میں کسی سے اثر لینے کے کیا معنی ہیں۔ کیا کسی دوسرے شاعر یا دوسرے ادب سے چند الفاظ یا نام یا تشبیہیں کر دہرانے کو اثر کہتے ہیں؟ ہنرمندی صاحب نے فارسی شعراء کے مقابل ژید کے جو اقتباسات رکھے ہیں اُن سے تو یہی معلوم ہوتا ہے، کیونکہ فارسی والوں کا سوال از آسماں ہے تو ژید کا جواب از ریسماں، ایک آم کہہ رہا ہے تو دوسرا جامن، مماثلت بس اتنی ہے کہ ژید کی عبارت میں کہیں باغ کا لفظ آ گیا تو اس کے سامنے باغ کے متعلق سعدی کا شعر نقل کر دیا، مچھلوں کا ذکر آیا تو جواب میں منوچہری کا قصیدہ نقل کر دیا، شراب کی بات چلی تو حافظ کا شعر تو کہیں گیا ہی نہیں۔

لیکن ایمانداری کی بات یہ ہے کہ چاہے ہنرمندی صاحب نے "اثر" کی تعریف متعین نہ کی ہو، مگر انھیں یہ احساس رہا ہے کہ "اثر" لینے میں الفاظ سے آگے بھی بات جاتی ہے، اور ژید کے نظریات کے ساتھ کچھ فارسی شاعری کے معانی کا اندازہ بھی ہونا چاہیے۔ اپنی طرف سے تو ہنرمندی صاحب نے اس کا بھی تعین نہیں کیا، البتہ یہ ضرور بتایا ہے کہ مغرب والوں خصوصاً فرانسیسی ادیبوں نے فارسی شاعری کو کس طرح سمجھا۔ انہوں نے جو خاکہ بنایا ہے اس سے تین نتیجے برآمد ہوتے ہیں۔ [۱] انیسویں صدی میں جن لوگوں نے فارسی شاعری کے ترجمے کئے، انھوں نے ایرانیوں سے مطلب پوچھا یا مروجہ شرحیں پڑھیں۔ ایرانیوں سے انھیں یہ اطلاع ملی کہ فارسی شاعری میں عموماً تصوف کے مضامین بیان ہوتے ہیں، چنانچہ فرانسیسی مترجم تحقیق کے بغیر یہی رائے نقل کرتے رہے۔ ہنرمندی صاحب کو ان کی یہ کورچشم تقلید پسند نہیں آئی۔ [۳] موں ترلاں Montherlant جیسے سمجھ دار لوگ تاڑ گئے کہ مشرقی لوگوں کی ذہنیت اور کردار کے عین مطابق فارسی شاعری میں ابہام اور دو رُخا پن ہے۔ شعر میں رندی کا بھی پہلو ہوتا ہے اور دین داری کا بھی؛ سننے والا اپنی پسند اور مرضی کے مطابق جو مطلب چاہے نکال سکتا ہے۔ اس تخصیص کا نتیجہ بظاہر تو یہی نکلتا ہے کہ مغربی شاعری میں یک رُخا پن ہے، اور شعر سے صرف ایک ہی مطلب برآمد ہو سکتا ہے۔ لیکن سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ جو لوگ فارسی شاعری کے اس امتیاز سے خوش ہوتے ہیں یا اُسے مشرقی لوگوں کی فریب کاری کا مظہر سمجھتے ہیں، انھیں اپنے مغربی ادب کا کتنا شعور تھا۔ ادب کا معمولی طالب علم بھی جانتا ہے کہ ڈانٹے کی تصریح کے مطابق شعر میں چار قسم کے معانی ہیں اس طرح تو مغربی ادب دو رُخا نہیں، بلکہ چورُخا نکلا۔ غرض یہ کہ جو مغربی ادیب فارسی ادب کی تحسین یا تنقیص کر رہے تھے وہ اپنے پرانے ادب کو بھول چکے تھے، اور اٹھارویں صدی سے لے کر بیسویں صدی تک کے عرصے میں

مغرب نے جو ادبی اور فکری انداز نظر پیدا کیا ہے اُسی کے حساب سے فارسی شاعری کو بھی دیکھ رہے تھے ۔ ۲۰ مغرب میں چند صاحب نظر ایسے بھی پیدا ہوئے جو فارسی شاعری کی حقیقت بیک نگہ جو نگاہ سے بھی کم تھی بھانپ گئے سب سے پہلے تو گیٹے اور پھر ژید جنہیں ہنرمندی صاحب نے اپنے مقالے کے صفحہ ۱۰ پر فارسی کا اصلی رازداں بتایا ہے "les vrais connaisseurs de la poésie persane." اور جو حقیقت انھوں نے معلوم کی وہ یہ تھی کہ فارسی شاعری کا فی الاصل دین یا تصوّف سے کوئی تعلق نہیں ، حافظ اور خیام جیسے شعراء تصوف کے مضامین لاتے بھی ہیں تو رسم کی پیروی کرتے ہیں یا مروجہ خیالات دہراتے ہیں یا اپنی کیفیت چھپانے کے لئے لوگوں کو دھوکہ دیتے ہیں ، ورنہ فارسی کی بہترین شاعری تو دینی روایت سے ٹوٹ کر حیات اور شہوات کی تقدیس و تمجید کرتی ہے ۔ مثلاً خیام لادین اور مادہ پرست تھا (صفحہ ۷ ، ۹) حافظ کے یہاں ژید کی سی حیات پرستی اور حیات پرستی ملتی ہے (صفحہ ۲۷ وغیرہ)

فارسی کی شاعری کی اس نئی تعبیر میں ہنرمندی صاحب گیٹے اور ژید کے مقلد ہیں ، اس تقلید کا جواز وہ یہ پیش کرتے ہیں کہ انیسویں صدی میں جو شرحیں دستیاب تھیں وہ سب متصوفانہ انداز میں لکھی گئی تھیں ، مگر بیسویں صدی کی "نئی تحقیق" نے دیوانوں کے نئے نسخے اور دوسری دستاویزیں برآمد کی ہیں جن سے پتہ چلتا ہے کہ حافظ وغیرہ فارسی شاعر حیات پرست تھے ۔ مگر یہاں کئی سوال پیدا ہوتے ہیں ۔ یہ نئی دستاویزیں کس نوعیت کی ہیں ، اور مروجہ شرحوں سے کیوں زیادہ قابل اعتماد ہیں ؟ یہ "نئی تحقیق" کرنے والے کس طرح کے لوگ ہیں ، اور ان کا زاویہ نظر کیا تھا ؟ وہ پُرانے مغربی ادب سے بھی پوری طرح واقف تھے ۔ یا نہیں ؟ اور سب سے بڑا سوال یہ ہے کہ غیر لوگ کسی تہذیب کے بارے میں اس تہذیب کے نمائندوں کے برخلاف فیصلہ کرنے کا حق رکھتے ہیں ؟ کیا غیر لوگ اس تہذیب کو ان نمائندوں سے زیادہ سمجھ سکتے ہیں ؟ اب تو خاصے بیس پچیس سال سے عمرانیات وغیرہ انسانیاتی علوم میں بھی کلود لیوی اسٹراوس Claude Levi Strauss جیسے مغربی مفکروں نے یہ اصول قائم کر دیا ہے کہ کسی تہذیب کے بارے میں اس کے نمائندوں کی رائے ہی قابل اعتماد ہوگی نہ کہ مغربی محققوں کی ۔ لیکن مستشرق ذہنی اعتبار سے مغرب کی سب سے پسماندہ مخلوق ہیں ، انھیں یہ پتہ نہیں ہوتا کہ خود مغرب میں اُن کے چاروں طرف کیا ہو رہا ہے ۔ لیکن ہنرمندی صاحب اسی پسماندہ "نئی تحقیق" کی پیروی میں مگن ہیں ، بلکہ ژید کی مُریدی میں جسے فارسی زبان بھی نہ آتی تھی ، فارسی شاعری کی تہ تک پہنچنے کی اہلیت یا خواہش ژید میں کتنی تھی ، اس کا حال تو ان دو اقتباسات سے ہی روشن ہو جاتا ہے جو ہنرمندی صاحب نے صفحہ ۲۳ پر نقل کئے ہیں ۔ پہلے اقتباس میں ژید نے کہا ہے کہ میری دانش مندی تو تیرے سلوک " سے بھی بڑھی ہوئی ہے ، میں تو ممنوعہ دروازہ کھولتا ہی نہیں ، باہر باغ میں ٹھہر جاتا ہوں مجھے ایسی لذتیں ملتی ہیں کہ آگے کسی چیز کی خواہش ہی نہیں رہتی ، بلکہ میرا ذہن بھی سو جاتا ہے ۔ اگر سوتے ہوئے ذہن سے حافظ کا کلام پڑھا جائے تو ایسے ہی لطیفے برآمد ہوتے ہیں جیسے ژید سے فارسی شاعری کے بارے میں سرزد ہوئے اب یہ بھی دیکھنا چاہیے کہ جتنی دیر ژید کا ذہن جاگتا ہے اُس سے کیا کام لیا جاتا ہے ۔ دوسرے اقتباس میں ژید نے کہا ہے کہ اکثر میرا

جی چاہتا ہے کہ کوئی ایسا مکمل فکری نظام ہو جو میرے افعال کو میری نظر میں جائز ثابت کر دے، لیکن بعض اوقات میں فکری نظام کو بس اپنی حیات پرستی کا ملجا و ماوا سمجھتا ہوں۔ میں نے ژید کو پوری چھوٹ دینے کی خاطر Sensuality کا ترجمہ " شہوت رانی " نہیں کیا) اگر اس دانشمندی کا اظہار ژید نے پوری ذمہ داری کے ساتھ کیا ہے تو اس کی کوئی رائے قابل تمسک نہیں، کیونکہ اس کے ہر قول اور فکر کا مقصد اپنے افعال کا جواز پیش کرنا ہے۔ اگر ہنرمندی صاحب کہیں کہ یہ تو ژید کا ایک " لمحہ " ہے تو لمحے" تو آتے جاتے رہتے ہیں، ان میں سے کسے رکھیں، کسے پھینکیں، لیکن ہنرمندی صاحب کی عقیدت مندی کا کمال یہ ہے کہ ان اقتباسات کے فوراً بعد انہوں نے ہمیں بتایا ہے کہ ژید نے حافظ اور خیام کے شارحین کی باطنی تعبیر کو رد کر دیا۔ ایسے رد یا قبول کی کیا قیمت ہو سکتی ہے یہ تو اقتباسات ہی سے ظاہر ہے، جادو وہ جو سر چڑھ کے بولے۔

اگر آدمی کسی دور دراز ملک میں جائے، اور اپنے میزبان کے گھر میں اپنے باپ دادا کی تصویریں لٹکی پائے تو خوشی اور فخر ہونا طبعی امر ہے۔ اس حد تک تو ہنرمندی صاحب کا جذبہ افتخار بالکل مناسب ہے لیکن اگر میزبان یہ کہنے لگے کہ تمہارے باپ دادا ایسے نیک اور شریف نہیں تھے، جیسے تم سمجھتے ہو، ان میں تو پنج عیب شرعی موجود تھے تو ایسی حالت میں آدمی کا ردعمل کیا ہوگا ؟ ہنرمندی صاحب کا ردعمل اس مقالے کی صورت میں موجود ہے۔ انھوں نے نہ صرف باپ دادا میں پنج عیب شرعی کا وقوع تسلیم کر لیا، بلکہ اسے اپنے لئے سرمایہ افتخار بھی سمجھا، اس سے آگے بڑھ کر پنج عیوب کو شریعت سے بھی برتر جانا۔ اپنے باپ دادا کی یہ تکریم و تعظیم انھوں نے کی۔

اب لگے ہاتھوں یہ بھی دیکھ لیں کہ ہنرمندی صاحب نے الفاظ اور شبہوں کے اشتراک سے آگے ژید اور حافظ میں کونسی مماثلت پائی ہے۔ بس دو چار کلیدی تصورات پر ایک نظر ڈالنے سے حقیقت حال واضح ہو جائے گی۔ ہنرمندی صاحب صفحہ ۳۴، ۳۵ پر تفصیل سے بتاتے ہیں کہ حافظ کے زیر اثر ژید ملامتی اور قلندر بن گیا ہے اور اس کا بے مقصد فعل Acte Gratuite کا تصور ملامتیہ کے افعال کی طرح ہے، اگر میں کہوں کہ آج کل نوجوانوں میں جو جنسی بے راہ روی پھیلی ہے تو اس میں ژید کا قصور نہیں یہ تو پڑھنے والوں کی غلطی ہے جنہوں نے Sensua- lity کا مطلب شہوت رانی سمجھا ہے، حالانکہ اس سے مراد ہے ماضی اور مستقبل کو بھول کر لمحے میں جذب ہو جانا غرض مغربی ادب کی اصطلاح کا معاملہ ہو تو ہنرمندی صاحب تنقیح سے کام لیں گے، لیکن فارسی ادب کی اصطلاح کے سلسلے وہ گپ شپ کو کافی سمجھتے ہیں۔ چنانچہ "بے مقصد فعل" کی تعریف تو انھوں نے ژید کے الفاظ میں نقل کر دی کہ یہ وہ فعل ہے جو خیر و شر کے امتیاز سے آزاد ہو، لیکن "عوارف المعارف" کے دو فقرے نقل کرنے کے بعد بھی اس کی ضرورت نہیں سمجھی کہ " ملامتیہ" اور قلندر کے معنی پوری طرح معلوم کر لیتے، بلکہ بے فکری سے ژید کو سلسلۂ ملامتیہ میں داخل کر دیا۔ یہ تو اسلامی تصوف کی مخصوص اصطلاح ہے جس کے معنی یہ ہیں کہ نفلی عبادات کو چھپایا جائے اور اپنے آپ کو عابد و زاہد ظاہر نہ کیا جائے تاکہ لوگ ملامت کریں کہ یہ حضرت عبادت کے معاملے میں ڈھیلے ہیں، جاہلوں کی روش سے قطع نظر ملامتی اور قلندری طریقے میں خیر و شر سے بے نیازی تو کہیں بھی نہیں نکلتی جو ژید سے مشابہت پیدا ہو۔ اس

طریقے کی مشہور مثال حافظ کا شعر ہے۔

بے سجادہ رنگین کن اگر پیر مغان گوید　　کہ سالک بے خبر نبود ز راہ و رسم منزلہا

مولانا اشرف علی تھانوی فرماتے ہیں کہ جس فن کی تحریر ہو اسی فن کی اصطلاحات کے اعتبار سے اس کا مطلب سمجھنا چاہیے، دوسرے فن کی اصطلاحات کے اعتبار سے نہیں یہ تصوف کا شعر ہے تو اصطلاحات بھی فن طریقت کی ہوں گی فن شریعت کی نہیں چنانچہ مطلب یہ نہیں ہوگا کہ شریعت کی خلاف ورزی کی جائے، اور نماز پڑھنے کے بجائے شراب پی جائے۔ اصطلاح سلوک میں مراد یہ ہو گی کہ کوئی ایسا کام کیا جائے جو عادتاً اہل طریقت سے منسوب نہیں کیا جاتا، مثلاً اچھا لباس پہننا یا اچھے کھانے کھانا۔ پھر یہ کام بھی مرشد کے حکم سے ہوگا، لمحے کی لذت میں ڈوب کر نہیں۔ اور اس کام سے فائدہ یہ ہوگا کہ عجب میں کمی آئے گی، دل میں عاجزی پیدا ہوگی۔ پھر یہ نسخہ بھی ہر آدمی کے لئے درست نہیں ہوگا حافظ نے بھی جمع کا صیغہ باندھا ہے "منزلہا"۔ یعنی سالک جس منزل میں ہوگا اسی کے اعتبار سے حکم بھی ہوگا، اس میں شریعت کی مخالفت تو کیا ہوتی، دراصل طریقت کی بھی مخالفت نہیں۔ حال کے اعتبار سے ترقی کی مختلف تدابیر اختیار کی جاتی ہیں ان میں سے ایک یہ بھی ہے کہ آج کل شعائر اسلام کا جس طرح استخفاف ہو رہا ہے اسے دیکھتے ہوئے تو فی زمانہ قلندر اور ملامتی بننے کا ایک طریقہ یہ ہوگا کہ علی الاعلان دو سو نفلیں روز پڑھی جائیں، بلکہ لوگوں کو اپنے اُوپر ہنسوانے کے لئے پانچ وقت کی نماز پڑھ لینا ہی کافی ہے۔ تو آج کل "بے سجادہ رنگین کن" کی تعبیر ہوگی بے خوف لومۃ لائم نفلی عبادات میں مشغول ہونا۔ اب اس کے مقابلے میں ژید کے "بے مقصد فعل" کی بھی ایک مثال دیکھئے۔ اس کے ناول Les Caves du Vatican میں ہیرو اور ایک بڈھا ریل کے ڈبے میں اکیلے ہیں بڈھا بیٹھے بیٹھے اکتا جاتا ہے تو دروازہ کھول کر باہر جھانکنے لگتا ہے۔ نوجوان اس وقت کوئی ایسا کام کرنے لگتا ہے جس میں اس کا نہ تو ذاتی فائدہ ہو نہ نقصان۔ چنانچہ وہ خیر و شر سے "آگے جاکر" "پوری بے تعلقی" کے ساتھ بڈھے کو لات مار کے باہر پھینک دیتا ہے۔ ہنرمندی صاحب یہاں نہ معلوم ژید اور حافظ میں تطبیق پیدا کرنے کی کیا صورت نکالیں گے! یہی حال "بے تعلقی" کے تصور کا ہے۔ جہاں تک حافظ کا معاملہ ہے ہم مشرق والے تو یہی سمجھتے ہیں کہ ہماری شاعری میں بے تعلقی کا مفہوم ہے دل کو ہر مخلوق کی محبت سے خالی کرنا اور اللہ تعالیٰ سے تعلق استوار کرنا۔ چنانچہ حافظ کا شعر ہے۔

غلام ہمت آنم کہ زیر چرخ کبود　　ز ہرچہ رنگ تعلق پذیرد آزاد است

یہاں دو نکتے قابل غور ہیں، مولانا اشرف علی تھانویؒ نے بار بار سمجھایا ہے کہ ترک ماسوا میں جو چیز مطلوب ہے وہ مخلوقات سے عقلی اور اختیاری محبت چھوڑنا ہے، طبعی اور غیر اختیاری محبت اگر حدود میں رہے تو اس میں کوئی نقصان نہیں۔ مگر حافظ نے "ہرچہ رنگ تعلق پذیرد" کہہ کر اشارہ کیا ہے کہ طبیعت سے بھی آزادی حاصل کرنے کی ہمت ہونی چاہیے۔ جیسا حضرت غوث الاعظم رحمتہ اللہ علیہ فرماتے ہیں، آرزوئیں اور ارادے بھی مخلوق ہیں، ان سے بھی بے تعلق ہونا درکار ہے۔ دوسرے حافظ نے "زیر چرخ کبود" کہہ کر حیات سے بھی آزاد ہونے کی راہ دکھلائی ہے۔ مزے کی بات یہ ہے کہ ہنرمندی صاحب نے بھی حافظ کا یہی شعر نقل کیا ہے اور اسی کے سہارے

حافظؔ کے مفاہیم پر غور کئے بغیر ژید کو اُن کا مقلد مان لیا ہے۔ اس میں آسانی یہ بھی رہی کہ اپنے نشاط کا حال بیان کرتے ہوئے ژید نے حافظؔ کے پیالے کا بھی نام لے دیا ہے۔ ہنرمندی صاحب نے صفحہ ۲۸، ۲۹، ۳۰ پر جو اقتباسات نقل کئے ہیں اُن میں ژید کی طرف سے چند دعوے ملتے ہیں۔ پہلے تو اس نے شکایت کی ہے کہ لوگوں نے میری کتاب کا مطلب غلط سمجھا، اور اس میں ہوس پرستی دیکھی۔ پھر یہ تصریح کی کہ میرا منشا تو یہ ہے کہ آدمی اپنے آپ کو بالکل خالی کر لے۔ اگر ژید کا فارسی ادب سے کوئی تعلق ہے تو ہم اُس کی اصطلاح Dénuement کا ترجمہ فقرِ باطنی کئے لیتے ہیں۔ دوسرا اقتباس بتاتا ہے کہ اس فقر سے فائدہ کیا حاصل ہوگا، ژید کہتا ہے کہ اپنی انا کو بھولنے سے کامل ترین انا ملتی ہے، اور مسرت کی غیر محدود اجازت" فارسی شاعر تو کہتے ہیں کہ اپنے آپ کو ہر چیز سے خالی کر دو، یہاں تک کہ نشاط اور بسط کی طلب سے بھی۔ اگر آدمی بسط کی اُمید میں اٹکا رہا تو خالی کہاں ہوا، اور اصلی فقر کب حاصل ہوا؟ قرآن شریف میں کیا کہ اللہ تعالیٰ نے حضرت موسیٰ علیہ السلام سے فرمایا، "اخلع نعلیک" اپنی جوتیاں اتار دو۔ حضرت غوث الاعظم رحمۃ اللہ اس حکم کی تفسیر نہیں، بلکہ اعتباری معنی یہ بیان فرماتے ہیں کہ دو جوتیاں دنیا اور آخرت ہیں۔ یہ مکمل فقر ہے اور اسی فقر اور عبدیت کو رسول اللہ صلی اللہ علیہ وسلم نے اپنے لئے پسند فرمایا ہے۔ اس کا ژید والی "بے تعلقی" سے کیا واسطہ ہے؟ یہ انا کو بھولنے کا قصہ بھی میں سناتا ہوں۔ پہلے یہ دیکھئے کہ ژید کے نزدیک اپنے آپ کو خالی کرنے کا طریقہ ہے گزرتے ہوئے لمحے کے حسیاتی تجربے میں ڈوب جانا۔ تیسرے اقتباس میں ژید نے کہا ہے کہ حسیات Sensualité ایسی گندی چیز نہیں جیسا مغرب والے سمجھتے ہیں، بلکہ کولرج نے تو اسے شاعر کی تین لازمی صفات میں شمار کیا ہے، اور فارسی شاعری میں بھی مجھے یہی چیز پسند ہے، اور حسیات پرستی کا مطلب ہے "شئ حاضر اور حاضر کو ایک ذریعہ نہیں، بلکہ مقصد سمجھنا" اس عبارت میں تو ژید نے دراصل "منٹ" کا لفظ استعمال کر کے وقت میں کافی وسعت پیدا کر دی، ورنہ عام طور سے تو تکرار "لمحے" (Instant) کی رہی ہے۔ ہنرمندی صاحب نے اس ضمن میں حافظؔ کے جو شعر پیش کئے ہیں، اُن کا ظاہر میں بھی ژید کے فلسفے سے بس واجبی سا ہی تعلق ہے، اور وہ بھی کھینچ کھانچ کے پیدا ہوتا ہے بہرحال صوفیوں کے کلام میں "وقت" اور اس کے مترادفات اصطلاح کے طور پر استعمال ہوتے ہوتے ہیں، اور مراد ہوتی ہے حال اور وارد۔ اوّل تو حال تو بسط تک ہی محدود نہیں، احوال کا تو شمار ہی نہیں۔ سمجھنے سمجھانے کی خاطر صوفیوں نے دس احوال تو ویسے ہی مقرر کئے ہیں اور ژید کو تلاش ہے مسرت کی دوسرے لفظ "وارد" ہی بتاتا ہے کہ حال آدمی کے اندر سے پیدا نہیں ہوتا، بلکہ باہر سے آتا ہے۔ یعنی یہ ایک جاذبہ یا جذبہ ہے جس کے ذریعے اللہ تعالیٰ محض اپنے فضل سے بندے کو اپنی طرف کھینچتا ہے۔ تو فارسی شاعروں کے یہاں "لمحہ" مقصد کیسے بن سکتا ہے؟ یہ تو ایک ذریعہ ہے خلق سے کٹ کر حق سے لو لگانے کا۔ اور ذریعہ بھی ناپائیدار، عارضی اور غیر لازمی۔ مولانا اشرف علی تھانویؒ نے ہزاروں سالکوں کو یہ اصول سمجھا کر تباہی سے بچایا ہے کہ احوال محمود ہیں، مقصود نہیں، احوال کے بغیر بھی روحانی ترقی ہوتی ہے، بلکہ احوال نہ ہوں تو بعض دفعہ فقرِ باطنی اور عبدیت کا رنگ اور آسانی سے چڑھتا ہے حضرت مجدد الفِ ثانی رحمۃ اللہ علیہ نے فرمایا ہے کہ احوال و مواجید تو مویز و منقیٰ ہیں جن سے راہِ سلوک کے بچوں کا دل بہلایا جاتا ہے، غرض، لمحات یا احوال مقصود تو نہیں بن سکتے، مگر ان کا مقصود ہونا ثابت ہے، ایک فقرہ

ہے جیسے بعض جگہ حدیث کہا گیا ہے اور بعض جگہ کسی بزرگ کا مقولہ بتایا گیا ہے۔ بہرحال مضمون اس حدیث سے ہی نکلا ہے جو آگے نقل ہوئی ہے (یعنی لی مع اللہ وقت) یہ فقرہ یوں ہے "الوقتُ سیفٌ قاطع"۔ وقت ایک کاٹنے والی تلوار ہے، یعنی جو آدمی کو ہر مخلوق چیز سے کاٹ کر الگ کر دیتی ہے یہ بھی نظر میں رکھئے کہ "سیف" نکرہ ہے، معرفہ نہیں یعنی حال بہت سے ذرائع میں سے ایک ذریعہ ہے، واحد ذریعہ نہیں۔ یہ تو وقت کا سلبی پہلو ہوا۔ اب ایجابی پہلو دیکھئے حدیث شریف میں آیا ہے" لی مع اللہ وقت "۔ پوری حدیث کا مطلب یہ ہے کہ اللہ تعالیٰ کے ساتھ میرا ایک خاص وقت ہوتا ہے جس میں کوئی فرشتہ یا نبیؑ مرسل شریک نہیں ہوتا، چنانچہ ظاہر ہو گیا کہ وقت میں جذب ہو جانے کے معنی ہیں مکمل ترین توجہ الی اللہ، حافظ ہوں یا کوئی اور فارسی شاعر، اس سے الگ ہٹ کے سوچ بھی نہ سکتے تھے اور ژید کے فرشتوں کے بھی خیال میں بھی یہ بات نہ آسکتی تھی۔ ژید ہمیں بار بار ہدایت کرتا ہے کہ ماضی اور مستقبل کو بھول کر لمحاتی تجربے میں غرق ہو جاؤ۔ صوفیا بھی کہتے ہیں کہ جو حال وارد ہو اُس کا حق ادا کرنا چاہیئے۔ "ابن الوقت" اسی سالک کو کہتے ہیں جو حال کا حق ادا کرے۔ احوال بہت سے ہیں، اور ہر حال کا حق بھی مختلف آدمیوں کی مناسبت سے مختلف طرح ادا ہوتا ہے قبض بھی ایک حال ہے، اور اس کا حق ادا ہوتا ہے استغفار کی کثرت سے، تسلیم و رضا سے۔ اگر ژید نے فارسی شاعروں کی پیروی کی ہے تو کیا اُسے استغفار کی ضرورت کا احساس تھا؟ اگر حافظ کا کلام (ترجمہ ہی سہی) پڑھ کر بھی اتنی سی بات اس کی سمجھ میں نہ آئی تو خوش ذوقی، صاحب نظری اور فارسی شاعروں پر دل دادگی کس مصرف کی رہی؟

یہ تو میں عرض کر چکا ہوں کہ ژید کے نزدیک اپنے آپ کو پانے کا طریقہ ہے اپنے آپ کو بھولنا۔ بظاہر الفاظ تو وہی ہیں جو صوفیا استعمال کرتے ہیں۔ لیکن ژید نے یہ بھی کہہ دیا ہے کہ اپنے آپ کو پانے کا مطلب ہے مسرت کے حصول کی کھلی چھٹی مل جانا۔ احوال کے اعتبار سے بھی یہ بیش نہیں، کمی ہے۔ نہ یہ آزادی اور بے تعلقی ہے۔ یہ تو بس ایک حال میں گرفتار ہو کے رہ جانا ہے الفاظ متصوفانہ ہیں، مطلب اُلٹا ہے۔ گڑبڑ کہاں ہو رہی ہے یہ بتانے کے لئے مجھے فرانسیسی کا فقرہ بجنسہ نقل کرنا پڑے گا۔

Trouver dans l'oubli de soi la réalisation de soi

بڑی بامحاورہ اور شستہ فرانسیسی ہے۔ یہی جملہ کسی واقف کار کے قلم سے نکلتا تو مطلب بھی درست ہوتا، لیکن ژید نے مسرت کے بے پایاں امکانات پیدا ہونے کی شرط لگا کے صاف دکھا دیا کہ اُس میں فارسی شعر سمجھنے کی صلاحیت نہ تھی، یا تھی تو کھو دی کیونکہ خود اُس کے اعتراف کے بموجب اس نے جان توڑ کوشش کی ہے کہ مابعد الطبیعیات کو نہ سمجھے، اور اگر کوئی بات سمجھ میں آجائے تو بعد اس سے انکار کرے ورنہ یہ سمجھنا کچھ مشکل نہ تھا کہ فرانسیسی میں Soi چھوٹے s کے ساتھ تو لکھا ہی جاتا ہے، کبھی کبھی بڑے S کے ساتھ بھی لکھا جاتا ہے۔ دوسری حالت میں یہ لفظ مقابل ہوتا ہے moi کا۔ moi سے مراد ہے انائے شخصی اور Soi سے مراد ہے انائے غیر شخصی۔ جو آدمی انائے شخصی کی معرفت حاصل کرنا چاہتا ہو کیا اسے مسرت کے امکانات کی فکر پڑے گی؟ ژید کے مقولے کا مطلب تو بس اتنا ہوا کہ آدمی انائے شخصی کے ایک پہلو کو چھوڑ کر دوسرے پہلو کی طرح متوجہ ہو، پھر تیسرے پہلو کی طرف، اور کولھو کے بیل کی طرح یوں ہی چلتا رہے، اور آخر میں ہاتھ کچھ بھی نہ آئے۔ ایسے گھٹیا مغرب کے دانشور ہر

صفحے پر کھاتے ہیں۔ مثلاً یونگ نے اپنی ایک کتاب کا نام رکھا ہے { Modern Man in Search of a Soul اگر یونگ کے ذہن میں روح کا کوئی حقیقی تصور ہوتا تو خیر ہم سمجھتے کہ Soul کا لفظ Spirit کے معنی میں استعمال ہوا ہے لیکن Search a Soul چہ معنی دارد؟ یونگ کو بھی مشرقی حکمت کا رازداں سمجھا جاتا ہے، لیکن یہ عنوان ہمیں مجبور کرتا ہے کہ Soul کا ترجمہ کریں "نفس"۔ اب بتایئے کہ نفس کو تلاش کرنے کی کیا ضرورت ہے؟ یہ تو وہ کمبل ہے جو ہزار ہاتھ پیر مارے تو بھی آدمی کو نہیں چھوڑتا۔ یونگ یا ژید کے پاس مراتب و مدارج کا کوئی حقیقی تصور ہوتا تو ہم "تلاش" اور طلب کو واضح معنی دے سکتے تھے جن میں ترقی پانے کے آثار ہوتے۔ صوفیاء کہتے ہیں کہ نفس کی دو جہتیں ہیں، ایک تو جسم کی دوسری قلب کی جس چیز کی تلاش اور طلب کی جاتی ہے وہ یہ ہے کہ نفس کو قلب بنایا جائے یعنی تزکیہ اور تربیت سے نفسِ امّارہ کو نفسِ لوّامہ بنایا جائے، اور پھر ترقی دے کر نفسِ مطمئنہ بنایا جائے تاکہ اس میں خطابِ ربانی کے اصول کی لیاقت پیدا ہو اور اس سے کہا جائے۔ "اے نفسِ مطمئنہ، اپنے رب کے پاس لوٹ آ، تو اس سے راضی، وہ تجھ سے راضی، پس میرے بندوں میں داخل ہو جا اور میری جنت میں داخل ہو جا"۔ یہ ہے طریقہ اپنے آپ کو بھول کر اپنے آپ کو پانے کا یعنی درجہ عبدیت حاصل کرنے کا۔ نفس جتنا جسم سے دور ہوتا جائے گا رب سے قریب آتا جائے گا۔ یہاں تک کہ جسم بھی روح بن جائے گا۔ جیسا کہ بعض صوفیاء نے فرمایا، اَرواحنا اجسادُنا وَ ارواحنا۔ یہ فقرہ بعض مغربی مصنفوں نے بھی کہیں سے سن لیا ہے، اور آج کل تو بعض "نئے" مارکسی مفکروں کے انقلابی پروگرام میں بھی یہ شق موجود ہے کہ جسم کو روح بنایا جائے گا۔ اس لئے صوفیاء کے قول کی تشریح ضروری ہے جسم کے روح بن جانے کا مطلب یہ ہے کہ احکامِ شریعت کی پابندی مثل طبعی امور کے بن جاتی ہے۔ ژید کے یہاں اپنے آپ کو بھولنے کا مطلب یہ ہے کہ ذہن کو وقتی طور ہی سہی جسم میں اس طرح غرق کیا جائے کہ بس لمحاتی ارتعاشات کے سوا کچھ باقی نہ رہے اور ارتعاشات چونکہ بدلتے رہتے ہیں اس لئے ژید کے طریقے میں اتنا ہی حاصل ہو سکتا ہے کہ آدمی اس کوٹھی کا ناج اُس کوٹھی میں کرتا رہے اور یونہی موت آجائے۔ خود ژید کا بھی خاتمہ اسی طرح ہوا۔

لیکن ہنرمندی صاحب کے اشتیاق کا یہ عالم ہے کہ حافظ کے معاملے میں تو خیر اشتباہ کی گنجائش بھی تھی، انھوں نے مولانا رومؒ اور ژید کے درمیان بھی مطابقت نکال ہی دی۔ بس ایک مثال کافی ہوگی۔ انہوں نے صفحہ ۸۶ پر "ہست قرآن در زبان پہلوی" کا ایک شعر دیا ہے جس میں مولانا نے کتابی علم کو سالک کے لئے ناکافی بتایا ہے۔ اس کے مقابل ژید کا ایک قول ہے کہ کتابی علم سے زیادہ ضروری "زندگی کا تجربہ ہے" جس میں خدا "پیغمبروں کی وساطت کے بغیر" انسان سے کلام کرتا ہے۔ ممکن ہے یہ کوئی بڑا اچھا فلسفہ ہو، لیکن مولانا رومؒ تو الگ رہے، یہ رائے تو ژید کے رنگ میں سارے پیار یہ قصیدوں کے باوجود منوچہری کی بھی نہیں ہو سکتی، ژید کے "زندگی کے تجربے" میں تو مختلف قسم کی حرام کاری بھی شامل ہے اور بڈھوں کو لات مار کے چلتی ریل سے گرانا بھی۔ اس کے برخلاف سارے فارسی شاعر اس بات پر متفق ہیں کہ جو راہ بھی "خلافِ پیمبر" اختیار کی جائے مردود ہے۔

ہنرمندی صاحب یہیں رک جاتے تو بھی غنیمت تھا۔ وہ تو یہ دیکھ کر نہالوں نہال ہو گئے کہ ژید نے "مرزوقات ارضی"

کا نام الف لیلیٰ کی معرفت قرآن شریف سے حاصل کیا ہے ، اور کتاب کے سر عنوان سورہ بقرہ کی آیت ۲۳ لکھی ہے خوشی کے مارے ہنر مندی صاحب یہ دیکھنا بھی بھول گئے کہ آیت صحیح طور سے نقل ہوئی ہے یا نہیں ، خیر میں عرض کئے دیتا ہوں نہ معلوم ژید نے یہ آیت کسی مروجہ ترجمے سے نقل کی ہے یا اپنی جولانی طبع دکھائی ہے ۔ بہر حال جو فرانسیسی عبارت قرآن شریف کے نام سے لکھی گئی ہے اس کا اردو ترجمہ یہ ہے ۔ " یہ پھل ہیں جن سے زمین پہ ہم اپنی غذا حاصل کرتے ہیں " ہمارے یہاں کے نسخوں میں یہ آیت ۲۲ ہے ، مضمون یہاں سے شروع ہوتا ہے کہ اے لوگو ! اپنے پروردگار کی عبادت اختیار کرو " آیت ۲۲ میں انسان پر اللہ تعالیٰ کے احسانات بیان ہوئے ہیں " وہ اللہ جس نے تمہارے لئے زمین کو فرش اور آسمان کو چھت بنایا ، اور آسمان سے پانی اتارا اور اس پانی سے تمہارے رزق کے لئے پھل اگائے " اگلی آیت میں توحید پر زور دیا گیا ہے " پس کسی کو اللہ تعالیٰ کا مقابل نہ ٹھہراؤ ، تم تو جانتے بوجھتے ہو " ژید نے نہ صرف غلط ترجمہ پیش کیا ہے بلکہ جان بوجھ کر اللہ تعالیٰ کا ذکر حذف کر دیا ہے ، ہنر مندی صاحب نے صفحہ ۱۹ پر بتایا ہے کہ ژید لادین ہے اور خدا کو محض ایک لفظ سمجھتا ہے جو معنی سے خالی ہے ۔ یہ اس کی مرضی ہے ، ہم سے مطلب نہیں ، مگر اُسے دینی کتاب ہو یا غیر دینی اس میں تحریف کرنے کا حق تو نہیں پہنچتا ۔ قرآن شریف میں جن ارضی نعمتوں کا ذکر آیا ہے وہ زمین کی عطا کردہ نہیں ، بلکہ بندوں پر اللہ تعالیٰ کے احسانات ہیں جنہیں یاد دلا کر قرآن شریف توحید کا درس دیتا ہے ، اور شرک و کفر سے روکتا ہے ، پھر ان ارضی نعمتوں کی حقیقی نوعیت بھی سورۃ الکہف کی ساتویں آیت نے صاف صاف بتا دی ہے " ہم نے زمین کی اُوپر کی چیزوں کو اس کے لئے باعث رونق بنایا تاکہ ہم لوگوں کی آزمائش کریں کہ ان میں زیادہ اچھا عمل کون کرتا ہے " یہاں مولانا اشرف علی تھانویؒ نے اپنے ترجمے میں " زمین کے اُوپر کی چیزیں " کہہ کر بات اور بھی واضح کر دی کہ ان چیزوں کو زمین پیدا نہیں کرتی بلکہ اللہ تعالیٰ پیدا کرتا ہے ۔ ژید ان چیزوں کی رونق میں ایسا پھنسا کہ انھیں کو خدا بنا لیا ۔ اور ان سے حاصل ہونے والی اپنی لذت کو ۔ پھر اپنی ہوس پرستی میں اتنا دلیر ہوا کہ جس آیت میں شرک سے منع کیا گیا ہے اسی میں تحریف کر کے اُسے اپنے کفر کے جواز میں پیش کیا ۔ حسن ہنر مندی صاحب اگر اپنے نام کے دوسرے جزُ کا پورا حق ادا کرنے کے ساتھ ساتھ پہلے جزُ کی بھی تھوڑی سی رعایت کرتے تو کم سے کم اتنا تو کہہ دیتے کہ جو شخص قرآن شریف میں لفظی یا معنوی تحریف کرے وہ ملعون ہے ۔

خیر ، سوربون کے تربیت یافتہ کے لئے یہ بھی ایک بڑا کارنامہ ہے کہ اُسے یہ تو خبر ہے کہ دنیا میں فارسی ادب کے ۔ نام کی بھی ایک چیز ہوتی ہے ۔ البتہ ہمیں ہنر مندی صاحب سے شکایت یہ ہے کہ انھوں ژید کی بھی پوری طرح پیروی نہیں کی اپنی ساری حیات پرستی کے باوجود ژید نے یہ بھی کہا ہے کہ مجھے تو اصلی مزا چیزوں کی تعریف متعین کرنے میں آتا ہے ، ہنر مندی صاحب فارسی ادب کا قصہ لے کر بیٹھے تھے تو انھیں فارسی ادب کی تعریف تو متعین کر لینی چاہیئے تھی ۔ لیکن اس فروگذاشت پر افسوس کرنا بھی فضول ہے ۔ جس دور میں ایسے مقالے لکھے جا سکتے ہیں وہ بس تھوڑے دن کی بات ہے کہ قصہ کہانی بن کے رہ جائیگا ۔ اب تو خود ایران کے ادیب ژید جیسے مغربی دانش مندوں سے نام پوچھ رہے ہیں ۔

(محمد حسن عسکری)

Frances A. Yates: The Rosicrucian Enlightenment, 1972
Frances A. Yates: Shakespeare's Last Plays, 1975

تبصرہ

(دونوں کتابیں لنڈن سے Routledge نے شائع کی ہیں)

بہت شور سنتے تھے پہلو میں دل کا - پندرہ سولہ سال سے انگلستان کے نقادوں کے تبصروں میں یہی پڑھتے آئے تھے کہ انگریزی زبان بولنے والی دنیا میں نہ سہی تو انگلستان میں تاریخ افکار کا ماہر فرانسیس ییٹس جیسا کوئی دوسرا نہیں - اُن کی جو نئی کتاب شائع ہوئی غل مچ گیا کہ ایک امریکہ اور دریافت ہوا اور ان کی عظمت کا منکر آج تک نظر سے نہیں گزرا - انگریز امریکی عالموں کی فلسفیت کا مذاق تو اڑاتے ہیں، لیکن دل میں چور چھپا ہے - اس لئے جھینپ مٹانے کے لئے اپنے ملک کی طرف سے انہیں سامنے لاتے ہیں - چنانچہ انگریزوں کی یہ متفقہ رائے ہے کہ انہوں نے نشاۃ ثانیہ کی مغربی تہذیب اور فکر کے ایسے گوشے بے نقاب کئے ہیں جو ابھی تک نظروں سے مخفی تھے - اُن کی وسعت علم اور دقت نظر کے سبھی قائل ہیں - اس لحاظ سے انہیں انگریزوں کی علمی دُنیا کا دل کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا - لیکن جو چیرا تو اس دل میں سے برطانوی ہندی فوج کا ڈھیروں خون نکلا - کیونکہ جہاں تک مجھے معلوم ہے محترمہ میجر ییٹس براؤن کی صاحب زادی ہیں جو آج سے چالیس پچاس سال پہلے ہندوستان کے جوگیوں اور دوسرے عجائبات پر مضمون لکھا کرتے تھے - میں انگریزوں کی لکھی ہوئی کتابیں بدرجۂ مجبوری ہی پڑھتا ہوں - مجھے اُن کے بارے میں تجسس تھا، مگر میں نے اُن کی کتابیں تلاش نہیں کیں، اب جو یہ دو کتابیں ایک ساتھ سامنے آئیں تو میں یہ دیکھ کر حیران رہ گیا کہ ۱۹۶۸ء میں طالب علموں کے جو ہنگامے دنیا بھر میں ہوئے اور ویٹ نام میں جو کچھ گزرا اس کے بعد بھی انگلستان کے علمی حلقوں میں ایسے لوگ موجود ہیں جو بقائمی ہوش و حواس ابھی تک برطانوی شہنشاہیت کے خواب دیکھ رہے ہیں اور جو سمجھتے ہیں کہ برطانوی سلطنت اس لئے ختم ہو گئی کہ انیسویں صدی میں انگریزوں کو جو خود یقینی اور کردار کی پختگی حاصل تھی وہ انھوں نے بیسویں صدی میں کھو دی - یہ بڈھی میم صاحب واقعی ہر معنی میں علامہ ہیں اور انھوں نے برطانوی ہندی فوج کے میجر کی وراثت کا پورا حق ادا کیا ہے - اُن کا بس چلتا اور جیمز اول بزدلی نہ دکھاتا تو سترھویں صدی میں پورا یورپ برطانیہ کے زیر نگیں آچکا ہوتا، اور امن و آشتی کا ایسا دور دورہ ہوتا کہ کیتھلک مذہب کا ایک بچہ بھی جان سلامت نہ لے جاسکتا - خیر اُن میں ایک بڑی خوبی ہے جو فی زمانہ کمیاب ہے - یعنی منافقت نام کو نہیں - جو دل میں ہے وہ زبان پر -

چلئے، اب اُن کی کتابیں دیکھتے ہیں - ان دو کتابوں کا مضمون دراصل واحد ہے - پہلی کتاب میں اپنی تحقیق

کے جو نتائج پیش کئے ہیں اُنہیں کو نئے شواہد اور دستاویزات کے ساتھ دوسری کتاب میں دُہرا دیا ہے، اور ان نتائج کی روشنی میں شیکسپیر کے آخری ڈراموں سے پوشیدہ مطالب برآمد کئے ہیں۔ مصنفہ کے مداح کہتے ہیں کہ سولہویں اور سترھویں صدی کی فکری تاریخ میں انہوں نے ایسے رجحانات کی نشان دہی کی ہے جن سے لوگ غافل تھے، اور اس طرح مغربی تہذیب کی "تاریخ" کا نقشہ ہی بدل دیا ہے۔ ممکن ہے انگلستان کی حد تک یہ درست ہو، لیکن یورپ کی دوسری زبانوں میں خصوصاً فرانسیسی میں اس موضوع پر کتابیں پہلے بھی لکھی گئی ہیں۔ شیخ عبدالواحد یحییٰ (رُنے گینوں) کی کم سے کم تین کتابیں برسوں سے موجود ہیں جن میں ان رجحانات کی تفصیلات نہ سہی تو وافی اشارے ضرور ملتے ہیں جن کی مدد سے صحیح نقشہ مرتب ہو سکتا ہے۔ رہا شیکسپیر کے ڈراموں کا باطنی مطلب، تو اس پر بھی فرانس میں ژان پاری Jean Paris اور پال آرنولد Paul Arnold تفصیلی کام کر چکے ہیں۔ مِس ییٹس نے تو آخری ڈراموں تک ہی بات محدود رکھی ہے، یہ لوگ ابتدائی دور سے چلے ہیں۔ مصنفہ نے کوئی کام کی بات کی ہے تو یہ کہ چند نئی باتیں، دستاویزیں اور تاریخی واقعات ڈھونڈ کے نکالے ہیں اور بعض چیزوں کا انگریزی میں ترجمہ کر دیا ہے۔ اُن کی تاریخی تحقیق کس حد تک درست ہے، اس کا فیصلہ تو تاریخ جاننے والے کریں گے۔ مجھے تو فکری پہلو کے متعلق کچھ عرض کرنا ہے۔

مصنفہ نے جو بنیادی بات کہی ہے وہ ذرا سی ہے، اور چند جملوں میں اس کا خلاصہ پیش کیا جا سکتا ہے۔ عام اور معروف رائے یہ ہے کہ دورِ جدید کا آغاز نشاۃ ثانیہ سے ہوا اور مغرب میں ایک نئی تہذیب اُبھری۔ اس عہد میں فکری لحاظ سے نوفلاطونیت کا بڑا چرچا رہا اور ارسطاطالیسیت ماند پڑ گئی۔ سولہویں صدی کے آخر اور سترھویں صدی کے شروع میں مختلف اسباب سے نئی فکری تحریک کا زور ٹوٹ گیا۔ پھر تقریباً سترہویں صدی کے درمیان میں عقل پرستی اور "روشن خیالی" Enlightenment کی نئی تحریک چلی جس نے نشاۃ ثانیہ کے بعض رجحانات کو از سرِ نو آگے بڑھایا جس کے نتیجے میں سائنس اور صنعت کا موجودہ دور شروع ہوا۔ مصنفہ اس نقشے میں تھوڑی سی تبدیلی کرنا چاہتی ہیں۔ پہلی بات تو یہ کہ نشاۃ ثانیہ کے دور میں نوافلاطونی فلسفہ تو خیر رائج ہوا ہی تھا، لیکن ساتھ ہی ساتھ اگریپا Agrippa جیسے لوگوں نے مخفی علوم (Occult Science) کا بھی احیا اور ترویج کی تھی، اور نشاۃ ثانیہ کی تہذیب میں یہ عنصر بھی بڑا اہم ہے، گو تین سو سال سے لوگ اس کی اہمیت سے غافل رہے ہیں۔ مصنفہ چاہتی ہیں کہ مغرب کی فکری تاریخ میں اس رجحان کو بھی تسلیم کیا جائے، اور اس کی عظمت کا اقرار کیا جائے۔ رہا سوال لوگوں کی غفلت کا تو مغرب کی "علمی" دنیا اور درس گاہوں کے معاملے میں تو یہ بات بالکل ٹھیک ہے خصوصاً انگلستان کے بارے میں۔ لیکن انیسویں صدی ہی میں درجنوں نئے "مذہب" حشرات الارض کی طرح یورپ اور امریکہ میں پھیل چکے تھے جو بزعم خود مخفی علوم کی ترویج کر رہے تھے۔ انیسویں صدی کے آخر میں تو یہ رجحان اتنا قوی ہو چکا تھا کہ لوگوں کو اس کے خطرات اور ہلاکت خیز نتائج سے آگاہ کرنے کے لئے فرانس کے Huysmans اُویس مانس جیسے مشہور ادیب کو اپنا ناول La-Bas (پستیوں میں) لکھنا پڑا۔ اس ناول سے ہی پتہ چل جاتا ہے کہ بودیلیر،

ملارمے، ریں بو جیسے شاعروں کے ادبی نظریات کہاں سے آرہے تھے۔ ادبی تاریخ سے سرسری واقفیت رکھنے والوں کی بھی نظر سے پے لاداں Péladan جیسے ادیبوں کی سرگرمیاں پوشیدہ نہیں جس نے اپنا لقب le Mage رکھا تھا (یعنی حکیم، عارف، اور مراد ساحر سے بھی ہے) اب تو یہ بھی واضح ہو چکا ہے کہ پکاسو کے ہم عصر ادیبوں اور مصوروں کے لئے نظریہ سازی کا کام اپولی نیئر Appolinaire نہیں، بلکہ سیں پال رُو Saint-Pol-Roux کرتا تھا جس کا لقب تھا le Magnifique یعنی "رفیع الشان"۔ اس لقب کا راز یہ ہے کہ لوگوں نے نئے کلیسا ایجاد کئے تھے جن میں وہ پوپ اور اسقف کے عہدوں پر اپنا تقرر کرتے تھے۔ پہلی جنگِ عظیم کے بعد تو یہ رجحانات ایسی تیزی سے پھیلے کہ شیخ عبدالواحد یحییٰ کو اس جنون کا تریاق فراہم کرنے کے لئے دو کتابیں لکھنی پڑیں جو پچاس سال سے حقیقت کے طالبوں کے لئے موجود ہیں۔ ایک تو L'Erreur Spirite اور دوسری Le Théosophisme

دوسری بات مصنفہ نے یہ کہی ہے کہ سترھویں صدی کے شروع میں مخفی علوم کی تحریک کا پھر احیا ہوا چنانچہ نام اور پتے کے بغیر دو اعلان نامے شائع ہوئے۔ ایک تو ۱٦۱۴ء میں Fama کے عنوان سے، اور دوسرا ۱٦۱۵ء میں Confessio کے عنوان سے۔ اس کے بعد ۱٦۱٦ء میں جرمن مصنف آنڈری John Valentin Andreae نے ایک تمثیلی قصہ The Chemical Wedding of Christian Rosencrentz کے نام سے شائع کیا۔ خیال ہے کہ دونوں اعلان نامے بھی اسی کے قلم سے تھے۔ اعلان یہ کیا گیا تھا کہ Rosicrucian (گلابی صلیب) کے نام سے ایک نئی جماعت پوشیدہ حکمت کے خزانے لے کر آپہنچی ہے جس سے دنیا بدل جائے گی۔ یہ سُن کر لوگوں کو اشتیاق تو ہونا ہی تھا، اس جماعت کے مراکز اور عمائدین کو ڈھونڈتے پھرے جو کبھی ہاتھ نہ آئے۔ پوشیدہ علوم سکھانے والے خود بھی پوشیدہ رہے۔ بہرحال ان کے اعلان ناموں اور اس انداز کی تحریروں کا اثر بیکن پر بھی پڑا، دے کارت پر بھی اور نیوٹن پر بھی۔ انگلستان میں سائنس کے مطالعے کے لئے رائل سوسائٹی انہیں کے زیرِ اثر قائم ہوئی۔ اس لئے مصنفہ دعوے کرتی ہیں کہ یورپ میں سائنس کو ترقی دینے والے اصل میں یہی لوگ تھے، اور مغرب کی فکری اور تہذیبی تاریخ میں دورِ "روشن خیالی" کا ایک دور آچکا ہے جو سترھویں صدی کے ابتدائی زمانے میں واقع ہوا، چنانچہ جدید سائنس اور جدید فکر کے بانی مبانی یہی لوگ تھے۔

اس دعوے میں جو حقیقت ہے وہ آج سے پچاس سال پہلے شیخ عبدالواحد یحییٰ رح تفصیلاً بیان کر چکے ہیں اور مثالوں کے ساتھ بار بار بتا چکے ہیں کہ جدید سائنس اور اس کی مختلف شاخیں ثانوی درجے کے روایتی علوم کی تلچھٹ (Residues) سے نکلے ہیں۔ مثلاً روایتی علم ریاضی میں اعداد رمز تھے چند روحانی اصولوں کے، اور فیثاغورث کے یہاں اعداد کا وہی مطلب ہے جو افلاطون کے اعیان کا ہے۔ یعنی اعداد کیفیت کا اظہار کرتے تھے۔ اس کے برخلاف جدید ریاضی میں یہی اعداد بس کمیت کی نمائندگی کرتے ہیں یہی حال دوسرے علوم کا ہے۔ جدید سائنس کے اس ماخذ پر مغرب کے "علمی" اور تدریسی حلقوں نے دبیز پردہ ڈال رکھا تھا۔ اگر کوئی اس بات کی طرف اشارہ

کرتا بھی تھا تو یہ صاحبِ اقتدار حلقے شدت سے اس کا انکار کرتے تھے۔ مصنفہ کی کتابوں میں نئی بات صرف اتنی ہے کہ وہ اسی حلقے کی رکن ہیں اور اب حقیقت کا اعتراف انگلستان کی "علمی دنیا" کی طرف سے آیا ہے۔

یہ اعتراف پہلے کیوں نہ ہوا، اور اب کیسے ممکن ہو سکا۔ اس کی وجہ بھی شیخ عبدالواحد یحییٰؒ نے بتا دی ہے۔ مغرب کی روایتی تہذیب کا زوال بیّن طور پر چودھویں صدی سے شروع ہوا۔ یہ زوال تین مدارج سے گزرا ہے۔ پہلے دور میں تو دینی عقائد اور مابعد الطبیعاتی اصولوں اور رموز میں تحریف کی گئی، اور انہیں خود ساختہ معنی پہنائے گئے۔ اور یہ سب "اصلی عیسائیت" اور "اصلی حکمت" کو از سرِ نو زندہ کرنے کے نام پر ہوا۔ کیتھلک کلیسا باطنیت اور خصوصاً اسلامی تصوف کا دشمن ہو چکا تھا۔ اس لئے جو لوگ اپنی تلاش میں واقعی مخلص تھے وہ بھی رہنمائی حاصل نہ ہونے کی وجہ سے تحریف کے راستے پر پڑ لئے۔ آہستہ آہستہ لوگوں کے ذہن ایسے کج ہو گئے کہ حق و باطل کی تمیز بھی نہ رہی تو اٹھارویں اور انیسویں صدی میں دوسری منزل آئی۔ اس دور میں دین کی کھلم کھلا مخالفت کی گئی اور خدا کے وجود سے بھی انکار کیا گیا۔ اُوپر سے اس ظلمت کو "روشن خیالی" کا لقب عطا کیا۔ تحریف کے بعد انکار کا کام بھی مکمل ہو گیا اور مغربی لوگوں کے ذہن روحانیت اور دین سے خالی ہو گئے تو بیسویں صدی میں تیسرا دور آیا۔ اب نئے مذہب اور نئے خدا ایجاد ہوئے، اور یہ دعویٰ سامنے آیا کہ اصلی روحانیت اب ظاہر ہو گی جس میں روح اور مادے کا فرق مٹ جائے گا۔ ہونے کو خدا تو بہت سے ہیں، مگر ان میں ایک طرح کی وحدت بھی ہے۔ قرآن شریف نے کافروں سے فرمایا ہے کہ تمہارے خدا تو بس نام ہی نام ہیں جو تم نے اور تمہارے باپ دادا نے رکھ لئے ہیں اور ان ناموں کے پیچھے جس چیز کی پرستش ہوتی ہے اس کا تعین بھی قرآن شریف نے کر دیا ہے ——— "ہویٰ" یعنی شخصی خواہش اور شخصی رائے، مختصراً یہ کہ مغرب کے ذہنی انحطاط میں پہلا دور تو ہے روایت میں تحریف کا۔ دوسرا دور ہے روایت کی مخالفت اور انکار کا۔ تیسرا اور موجودہ دور ہے جعلی روایت قائم کرنے کا۔ شیخ عبدالواحد یحییٰؒ نے کہا ہے کہ پانچ چھ سو سال سے مغرب میں چند شیطانی اثرات چپکے چپکے "زیرِ زمین" کام کر رہے ہیں، اور جب وہ پوری طرح غالب آ جائیں گے تو اپنے چہرے سے نقاب اٹھا دیں گے۔ انگلستان کی علامہ پروفیسر سینٹس نے اپنی کتابوں اسی نقاب کا ایک کونا اٹھایا ہے۔ شیخ عبدالواحد یحییٰؒ نے یہ بھی کہا ہے کہ مغرب کی ایک "زیرِ زمین تاریخ" بھی ہے جو بڑی دلچسپ ہے اور ہولناک بھی۔ یہ کتابیں اسی تاریخ کا ایک باب ہیں، اور چونکہ انھیں اثرات کی حمایت میں لکھی گئی ہیں، اس لئے انھیں "سرکاری دستاویزوں" کا مرتبہ حاصل ہے۔

اچھا، اب یہ بھی دیکھنا چاہیئے کہ "سرکار" کیا کہتی ہے۔ اگر مصنفہ مروجہ معنوں میں "علمی تحقیق" پیش کرنا چاہتی تھیں تو تاریخی واقعات "معروضی" رنگ میں ضبط کر دینا کافی تھا، اپنی پسند اور ناپسند کو درمیان میں لانا ضروری نہ تھا۔ مگر انہوں نے تاکیداً ظاہر کیا ہے کہ اگر آج بھی اُن کا بس چلے تو پوری دنیا کی تاریخ بدل دیں ——— یورپ میں تو کیتھلک لوگوں کو چو میخا کریں، اور ایشیا پر برطانوی جھنڈا لہرائیں۔ اس سے پتہ چلا کہ یہ سیدھی سادی تاریخ کی کتابیں نہیں، بلکہ کسی چیز کا "پروپیگنڈا" ہو رہا ہے۔

پہلی کتاب کے عنوان سے جھلکتا ہے کہ مصنفہ کو شاید روحانیت یا باطنیت سے دلچسپی ہو گی۔ مگر انہوں نے نوافلاطونیت ہرمیستت، "روزی کروشن" جماعت اور پوشیدہ علوم جیسے نام تو گنوا دیئے ہیں، لیکن ان چیزوں کی تعریف یا نوعیت متعین کرنے کی ذرا بھی کوشش نہیں کی۔ بس عالم گیر مذہب، امن و آشتی، رواداری، محبت، ترقی، روشنی جیسے دلآویز فقروں کی رٹ سے ایک جذباتی فضا تیار کی ہے جس سے معلوم ہو کہ کسی اچھی چیز کا ذکر ہو رہا ہے۔ یہ تو مجھے اندازہ ہے کہ پروٹسٹنٹ ملکوں میں اسی "دھندلکے" کو مذہب سمجھتے ہیں۔ لیکن ان کتابوں پر جو تبصرے ہوئے ہیں انہیں پڑھ کر پتہ چلا کہ انگلستان میں اسی کو "تاریخِ فکر" بھی کہا جاتا ہے۔ مصنفہ جادو، نجوم، کیمیا جیسے علوم کا ذکر کرتی ہیں تو انہیں یہ بھی کاوش کرنی چاہیئے تھی کہ ان کی حقیقت تو معلوم کریں۔ یہ علوم تو ضرور ہیں، اور اس نوعیت کے علوم ہر تہذیب میں ملتے ہیں مگر ان کا درجہ ثانوی ہے، اور جو لوگ ان میں پڑتے ہیں اُن کا درجہ بھی اکثر و بیشتر ثانوی ہوتا ہے۔ بنیادی علوم کا تعلق مابعد الطبیعات سے ہے (مغرب کے مروجہ معنوں میں نہیں، بلکہ اُن حقائق کا علم جو عالمِ وجود سے بھی آگے ہیں، اور یہی اصل حکمت ہے)۔ دوسری بات یہ ذہن میں رکھنی چاہیئے کہ ثانوی علوم اگر بنیادی علوم سے کٹ جائیں تو ضلالت اور ہلاکت بن جاتے ہیں ——— دنیاوی زندگی کے اعتبار سے بھی۔ چنانچہ بنیادی علوم اور مابعد الطبیعات سے آگاہی کے بغیر کسی ثانوی علم کے مطلب اور نوعیت کے بارے میں بحث کرنا وقت ضائع کرنا ہے، اور دوسروں کے ساتھ اپنے آپ کو بھی دھوکا دینا۔ ہماری مصنفہ اس ابتدائی اصول سے اتنی بے خبر ہیں کہ وہ مزے لے لے کر بیان کرتی ہیں کہ سترھویں صدی کے شروع میں جو گروہ باطنی قسم کے پیدا ہوئے وہ فرقوں کے اختلاف بلکہ عقائد سے بھی آزاد تھے یہیں سے پتہ چل گیا کہ محترمہ اس موضوع پہ کتاب لکھنے کی کتنی اہلیت رکھتی ہیں۔ باطن اور ظاہر تو ایک دوسرے کا تکملہ ہیں، ظاہر نہیں ہوگا تو باطن بھی نہیں ہوگا، اور باطن نہیں ہوگا تو ظاہر بھی نہیں ہوگا۔ ان دونوں لفظوں میں سے جو بھی استعمال کیجئے، دوسرے لفظ کا تصور ذہن میں ضرور پیدا ہوگا۔ شریعت اور طریقت انہیں دو لفظوں کے مترادفات ہیں۔ چنانچہ جن روایتوں کی شکل مذہبی قسم کی ہے اُن میں شریعت کو چھوڑ کر کسی طرح کی بھی افادیت یا باطنی معنویت حاصل نہیں کی جا سکتی۔ مگر یہ ایسی باتیں ہیں جن کی خبر تاریخِ افکار کے ماہروں کو نہیں ہوتی۔

خیر، اب چند اہم تفصیلات دیکھیئے ــ پہلی کتاب کے نام کے دو جزو ہیں۔ ان سے ایک جز تو ہے "روشن خیالی" (Enlightenment) جیسا اوپر عرض کیا گیا، اس لقب سے مُراد ہے انسان کی عقل پہ مکمل انحصار اور دین سے انکار۔ چونکہ مصنفہ اس رویے کی تحسین کرتی ہے، اس لئے یہ تو پتہ چل گیا کہ سب عقائد سے آزاد ہونے والوں کا عقیدہ کیا تھا، اور غالباً خود محترمہ کا بھی عقیدہ یہی ہے کہ ظلمت کو نور، کفر کو ایمان کہا جائے۔ کتاب کے نام کا دوسرا جز ہے "روزی کروشن" (Rosicrucian) یہاں آ کے میری بھی جاسوسی کی رگ پھڑک اٹھتی ہے۔ پندرھویں صدی کے آخر اور سولھویں صدی کے شروع میں بیسیوں فرقے اور گروہ ایسے پیدا ہو گئے تھے جو پوشیدہ حکمت اور باطنی روحانیت کے حامل ہونے کے دعوے دار تھے، اور انہوں نے اپنے رنگ برنگے نام رکھے تھے۔ کم و بیش یہی حال سترھویں صدی میں رہا۔ مثلاً بعض لوگ مختلف قسم کی ساحری میں پڑے ہوئے تھے۔ فری میسن

بھی اپنی ڈیڑھ اینٹ کی مسجد الگ بنا رہے تھے، اور ان میں بھی کئی جماعتیں تھیں۔ اسی طرح ایک ہنگامہ "روزی کروشن" کے نام سے بھی برپا تھا۔ ان گروہوں میں روابط بھی تھے، اور رقابت بھی چلتی تھی۔ بہرحال یہ سب پوشیدہ علوم کے مدعی۔ اسی لئے جب فرانسیسی اس موضوع پر کتاب لکھتے ہیں تو اسے عموماً (Esoterism) یا Occultism کہتے ہیں۔ پہلی اصطلاح تو اس لئے غیر مناسب ہے کہ شریعت یا (Exoterism) کو چھوڑ کر طریقت یا (Esoterism) کے کوئی معنی نہیں رہتے۔ علاوہ ازیں، چودھویں صدی سے یورپ میں جو مدعیان طریقت پیدا ہوئے اُن کے پاس طریقت کے بھی مربوط اور مستند اصول نہیں تھے۔ کہیں کی اینٹ کہیں کا روڑا، بھان متی نے کنبہ جوڑا۔ رہی (Occultism) کی اصطلاح تو وہ بھی پوری طرح درست نہیں، شیخ عبدالواحد یحییٰ نے بتایا ہے کہ ایسے علوم تو ہمیشہ رہے ہیں جنہیں مخفی علوم (Occult Sciences) کہا گیا، لیکن ان علوم کے مجموعے کو (Occultism) پہلے کبھی نہیں کہا گیا، کیونکہ ism — کے لاحقے سے یہ مراد ہوتی ہے کہ متعلقہ عناصر کی بنیاد کسی واحد اصول پر ہے۔ یہ اصطلاح سب سے پہلے انیسویں صدی میں ایلیفاس لیوی (Eliphas Lévi) نے استعمال کی کیونکہ وہ چند مخصوص عقائد کو ان پوشیدہ علوم کی بنیاد بنا کے دکھانا چاہتا تھا۔ غرض یہ اصطلاح بھی پوری طرح درست نہیں، لیکن خیر، کام چلاؤ ہے۔ پڑھنے والے اس کا کچھ اُلٹا سیدھا مطلب تو سمجھتے ہیں۔ پھر ہماری پروفیسر صاحبہ نے یہ عام فہم لفظ چھوڑ کر "روزی کروشن" جماعت کو امام کی جگہ کیوں رکھا؟ معاملہ اور بھی پُراسرار ہو جاتا ہے اگر ہم یہ بھی یاد کریں کہ ازمنۂ وسطیٰ میں متصوفین کی ایک جماعت "روز کروا" (Rose Croix) کے نام سے تھی جس نے کیتھلک عقائد نہیں چھوڑے تھے اور مسلمان صوفیوں سے بھی فیض حاصل کیا تھا، لہٰذا طریقت کے صحیح اصولوں سے بھی زیادہ واقف تھی پھر "روزی کروشن" لوگ بھی اشارتاً ہی سہی اپنے آپ کو "روز کروا" کا وارث بتاتے تھے۔ "روز کروا" کا وجود کوئی ایسی ڈھکی چھپی بات نہیں جو تاریخ کے کسی پروفیسر کو معلوم نہ ہو۔ لیکن موصوفہ اس بات کو صاف پی گئیں، اور ایسی معصوم بن کے بولی ہیں جیسے "روزی کروشن" جماعت سیدھی آسمان سے ٹپکی ہو۔ پھر شیخ عبدالواحد یحییٰ کی اطلاع کے مطابق سترھویں صدی میں ہی "روزی کروشن" لوگوں کے بھی دو جرگے تھے، جن میں سے ہر ایک "حقیقی" ہونے کا دعوے دار تھا۔ ہماری محقق صاحبہ کو یا تو اس کا علم نہیں، یا پھر جان بوجھ کے گول کر گئی ہیں۔ اگر وہ اس اختلاف کا ذکر کرتیں تو شاید اُن کے کام میں کھنڈت پڑتی —— یہ کام کون سا ہے۔ اس کا حال بھی اسی وقت معلوم ہو سکتا ہے جب یہ دریافت ہو جائے کہ انہوں نے سترھویں صدی کے پیچیدہ ذہنی رجحانات کو بس ایک گروہ یعنی "روزی کروشن" جماعت کے نام سے موسوم کرنے میں کیا مصلحت دیکھی ہے۔ ویسے چور کی داڑھی میں تنکا صاف نظر آ رہا ہے۔ انہوں نے اس بنیادی سوال کا مبہم سا جواب صفحہ ۲۲۰ پر دیا ہے۔ کہتی ہیں کہ "روزی کروشن" تو "ایک طرز فکر" (a style of thinking) کا "تاریخی لقب" ہے۔ اس بیان سے پتہ چل گیا کہ یہ طرز فکر جو کچھ بھی ہو، پہلے سے موجود تھا، اور سترھویں صدی کے آغاز میں اس جماعت سے باہر بھی ملتا تھا۔ لیکن مصنفہ یہ اقرار

نہیں کرتیں کہ یہ تاریخی لقب کوئی متفقہ چیز نہیں، بلکہ خود انہوں نے چپکایا ہے۔

جہاں تک تاریخی واقعات کا تعلق ہے، پہلے بھی لوگ اسی موضوع پر لکھ چکے ہیں، خصوصاً پال آرنولڈ اپنی فرانسیسی تصنیف میں، جن سے مصنفہ نے بھی کافی استفادہ کیا ہے، اس جماعت کے نظریات کا تفصیلی جائزہ لے چکے ہیں جن کا مصنفہ کی کتابوں میں فقدان ہے۔ پھر انگریز مصنف جان ڈی (John Dee) اور دوسرے انگریز رابرٹ فلڈ (Robert Fludd) سے بھی لوگ ناواقف نہیں۔ مصنفہ نے جو نئی تحقیق کی ہے وہ یہ کہ "روزی کروشن" اعلان ناموں پر جن کا ماخذ جرمنی تھا، جان ڈی کا گہرا اثر ہے اور بعض عبارتیں تو ہوبہو اُس کی کتاب سے نقل کی گئی ہیں۔ پھر مصنفہ نے تاریخی شہادتیں پیش کر کے یہ بھی دکھایا ہے کہ اس شخص کے جرمنی میں کئی اہم شخصیتوں سے گہرے روابط تھے اور بہت سے لوگ اُس کے مرید ہو چکے تھے۔ یہاں ایک بات یہ بھی تحقیق طلب تھی کہ خود جان ڈی کے نظریات کا ماخذ کیا تھا۔ صفحہ ۲۲۰ پر اتنی بات تو مصنفہ نے بھی مانی ہے کہ "روزی کروشن جماعت کا سلسلہ نشاۃ ثانیہ کی ہرمیسیت اور اگریپا کے "مخفی فلسفے" وغیرہ سے ملتا ہے۔ یہ اعتراف بھی انہوں نے شاید اس گروہ کو وقیع اور معزز بنانے کے لئے کیا ہو۔ کیونکہ اگلے ہی صفحے پر انہوں نے بے دھڑک یہ فیصلہ صادر فرما دیا ہے کہ "روزی کروشن" تحریک جان ڈی کی کتابوں سے "نکلی" — رہا یہ نام، تو اس کی بھی مختلف تشریحات ہو چکی ہیں۔ سب سے کمزور تشریح یہ ہے کہ جرمنی میں پندرھویں صدی کے دوسرے حصے میں ایک شخص گزرا ہے، — کرسٹیان روزن کرائتز، جس نے ۱۴۸۴ء میں یہ جماعت قائم کی اور (Crux) Rosa Crucis اُسی کے جرمن نام کا لاطینی ترجمہ ہے۔ شیخ عبدالواحد یحییٰ نے بتایا ہے کہ ایسا کوئی شخص موجود نہیں تھا، یہ ایک افسانہ ہے جو لوگوں کو چکر میں ڈالنے کے لئے گھڑا گیا۔ مصنفہ بھی یہی کہتی ہیں کہ یہ افسانہ آندری نے تراشا ہے۔ دوسرا پہلو یہ ہے کہ سترھویں صدی میں چند سازشی لوگوں نے ازمنۂ وسطےٰ کے سلسلے (Rose Croix) کی شہرت سے فائدہ اٹھانے کے لئے اس سے ملتا جلتا نام اختیار کیا جس طرح وقتاً فوقتاً بعض گروہ (Templars) کے نام سے فائدہ اٹھاتے رہے ہیں۔ تیسری بات یہ ہے کہ یہ نام دو لاطینی الفاظ Ros (شبنم) اور Crux (صلیب) سے مل کر بنا ہے۔ چوتھی تشریح یہ ہے کہ نام کا پہلا جزو Rosa (گلاب) ہے۔ پھر ان علامتوں کے اسرار و رموز بھی طرح طرح کے بیان ہوئے ہیں جن کی تفصیل کا یہاں موقع نہیں۔ معنی اور مطلب کی فکر میں تو ہماری مصنفہ بھی نہیں پڑتیں۔ انہوں نے تو جھٹ سے یہ طے کر لیا ہے کہ گلاب اور صلیب یا سرخ صلیب انگلستان کے سرپرست ولی سینٹ جارج اور انگلستان کی (Chivalric Tradition) کی نشانی ہے، اس لئے "روزی کروشن" کا نام انگلستان ہی سے گیا ہے۔ تحقیق کا خلاصہ یہ ہوا کہ "روزی کروشن" تحریک انگریز مصنف جان ڈی کی تصانیف اور انگلستان کے سرپرست سینٹ جارج سے متعلق روایت کی پیداوار ہے۔

پھر مصنفہ کی تحقیق یہ بھی ہے کہ جدید سائنس، جدید فکر اور جدید صنعت کا اصلی محرک یہی "روزی کروشن" اندازِ فکر ہے لہٰذا اُن کا بنیادی دعویٰ یہ ہوا کہ مغرب نے جو بھی "ترقی" کی ہے اُس کا سہرا انگلستان کے سر باندھنا چاہیے۔ پھر چونکہ

یہ ساری "ترقی" انگلستان کی مرہونِ منت ہے۔ اس لئے دنیا پر حکمرانی کا حق تو انگریزوں ہی کو پہنچتا ہے۔ یہ اور بات ہے کہ انگریزوں کی ہمت اور خود اعتمادی جواب دے گئی ہے اور انہوں نے اپنی سلطنت کھو دی۔ یہ ہے پہلی کتاب کے نام کا رمز، اور اس تحقیق کا مقصد۔

اس ہمہ جہتی "ترقی" میں یورپ کے دوسرے ملکوں نے کوئی حصہ لیا کہ نہیں، اس کی فکر وہاں والے کریں۔ مجھے تو خوشی ہے کہ میرا بھی مقصد حاصل ہوا۔ مغرب کی "زیرِ زمین تاریخ" میں دیکھا یہی گیا ہے کہ دین اور روایت سے انحراف کا جہاں بھی ذرا سا موقع نظر آیا، یہ تخم کاری، ورنہ آبیاری کی عموماً اینگلو سیکسن قوم کے افراد نے۔ انگریزوں نے تو نہ صرف عیسوی مذہب، بلکہ ہر قسم کے روایتی تصورات کی تحریف کو اپنے استعمار کا لازمی آلۂ کار سمجھا ہے۔ اس کا تجربہ خود ہمیں ہو چکا ہے۔ مثلاً تھیوسوفیکل سوسائٹی کا قیام جو ہندوستان میں "ہوم رول" کے لئے زبانی جمع خرچ تو بہت کرتی تھی، اور مسز اینی بسنٹ کو دکھاوے کے لئے جیل بھی بھیجا گیا تھا، لیکن سوسائٹی کا مقصد تھا ایک جعلی مذہبیت پھیلا کر ہندوستان میں برطانوی شہنشاہیت کی جڑیں مضبوط کرنا۔ ہندوؤں کے عقائد کو اس گروہ نے جس طرح تہ و بالا کیا اس کا حال تو تھوڑا بہت ہمیں معلوم ہے۔ اسلامی تصوف کی کتابوں کو مسخ کرنے کے لئے بھی ان لوگوں نے بہار میں مظفر پور کے مقام پر ایک ادارہ کھولا تھا۔ مسلمانوں میں تو خیر ان کی دال کیا گلتی، البتہ اتنا ضرور ہوا کہ بعض ثقہ لوگوں کی تحریروں میں بھی ان کے بعض نظریات در آئے۔ ہماری مصنفہ کے یہاں بھی تھیوسوفیکل سوسائٹی کے مخصوص محاورے دُور سے چمکتے نظر آتے ہیں۔ مقصد بہرحال دونوں کا واحد ہے۔ خیر، تو کہنا مجھے یہ تھا کہ اگر پروفیسر صاحبہ انگریزوں کو باطل پرستوں اور گمراہوں کا قافلہ سالار ثابت کرنا چاہتی ہیں تو مجھے تسلیم ہے۔ شیطانی اُمّت کی امامت اُنھیں مبارک ہو۔

مصنفہ نے "روزی کروشن" کی واضح تعریف تو متعین نہیں کی، بس اتنا کہا ہے کہ یہ "ایک اندازِ فکر" ہے، اور ایسے چند عناصر کے نام گنوائے ہیں جو اس میں شامل ہیں ـــــ جادو، کیمیا، نوافلاطونیت، ہرمیتیت، یہودیوں کا باطنی طریقہ ـــــ وہ اس جماعت کے عزائم و مقاصد اور تصورات کا بھی ذکر کرتی ہیں، لیکن مربوط انداز میں نہیں، بس چلتے چلاتے، اور وہ بھی مبہم گر خوش نما الفاظ میں ـــ میں ان تصورات کی ایک فہرست بناتا ہوں۔ بس اتنی ہی چیزیں اس فہرست میں شامل کروں گا جتنی مصنفہ نے بتائی ہیں۔ اس فہرست سے آپ کو اندازہ ہو جائے گا کہ چاہے جدید دور کا سرچشمہ یہ جماعت نہ ہو، لیکن اس کے مقاصد میں جدیدیت کی پوری تصویر موجود ہے جو آج جدیدیت کی پیرانہ سالی میں بھی مطابق اصل ہے۔ مزے کی چیز یہ ہے کہ ان میں سے بیشتر افکار انیسویں صدی کے استعمار پرستوں کے یہاں بھی ملتے ہیں، اور سیں سیموں St. Simon اور فوریئے Fourier جیسے اشتراکیوں کے ہاں بھی، اور بعض آج کل کی "نئی مارکسیت" میں بھی۔ بلکہ کبھی تو یہ شبہ ہونے لگتا ہے کہ سنہ ۱۹۶۸ء میں طالب علموں کی ہنگامہ آرائی میں "روزی کروشن" پروگرام پر ہی عمل ہو رہا تھا۔ آج کل مغرب میں مخفی علوم اور فوریئے کی قبیل کے فلسفیوں کا جو احیا ایک وقت ہو رہا ہے وہ محض اتفاقی اور حادثاتی چیز نہیں۔ اچھا، اب اس پروگرام پر ایک نظر ڈالیے۔

(۱) سب سے بنیادی مقصد ہے "مذہبی اصلاح" موقع اور مصلحت دیکھ کر اس فقرے کے دو مطلب بیان کئے جاتے تھے، اور جبلی باطنیت کی طرف سے آج بھی بیان کئے جاتے ہیں۔ پہلا تو یہ کہ سچا مذہب تو آج تک سامنے آیا ہی نہیں، مستقبل میں نمودار ہوگا۔ دوسرا یہ کہ سچا مذہب ایک زمانے میں موجود تو تھا، مگر اس کی شکل بگڑ چکی ہے، اور اب اصل مذہب کو دوبارہ ڈھونڈنا اور قائم کرنا ہے۔ یہاں یہ بات یاد رکھیئے کہ یونانی کلیسا اور روسی کلیسا کو چھوڑ کر باقی یورپ میں عیسوی دین کی جو مستند شکل رہی ہے وہ رومن کیتھلک کلیسا ہے۔ اس لئے یورپ کے سیاق وسباق میں "مذہبی اصلاح" کے معنی ہوتے ہیں کیتھلک مذہب کو ختم کرنا۔

(۲) "مذہبی اصلاح" کا طریقہ مصنفہ کے محاورے میں (یعنی ولیم جیمز کی اصطلاح میں) یہ ہے کہ "اپنے ذاتی مذہبی تجربے کی گہری سطحوں تک پہنچنے کی کوشش کی جائے" (صفحہ ۲۷۲) "روزی کروشن" لوگوں کو عقائد سے کوئی بحث نہیں تھی، آدمی اپنے فرقے میں رہ کر بھی ان سے فیض حاصل کرسکتا تھا۔ یہاں فرقوں سے مراد پروٹسٹنٹ فرقے ہیں، کیونکہ کیتھلک مذہب کو تو بہر حال مٹانا یا بگاڑنا منظور تھا ہی۔ مصنفہ یوں لیپ پوت کرتی ہیں کہ یہ تحریک لازمی طور سے تو کیتھلک مذہب کے خلاف نہ تھی، لیکن جرمنی میں جاکر ہوگئی۔ یہاں بھی ایک چال دیکھنے کی ہے شیخ عبدالواحد یحییٰ فرماتے ہیں کہ انگلستان کے سرکاری کلیسا کی طرف سے یہ پُرفریب دعویٰ کیا جاتا ہے کہ ہم تو کیتھلک مذہب سے بہت قریب ہیں۔ مصنفہ نے بھی ایسا ہی معصوم چہرہ بنا کر یقین دلایا ہے کہ اس تحریک میں تو "سارے مذہبی رویے" شامل تھے۔ سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ عقائد سے بے نیاز ہو کر کسی "مذہبی رویے" کی گنجائش بھی باقی رہتی ہے یا نہیں؟ کیوں کہ مذہب کی تو خشتِ اول ہی عقیدہ ہے۔ کوئی اُستوار عقیدہ موجود نہیں تو مذہب بھی غائب۔

(۳) سب سے بڑا مذہبی تجربہ ہے "آسمانوں سے اوپر کی دُنیا میں" فرشتوں سے رابطہ قائم۔ آسمانوں سے اوپر کی دنیا اور فرشتے ایسی چیزیں نہیں جن کا ادراک انسانی حواس یا عقل کے ذریعے ہوسکے۔ ان کا علم تو وحی سے ہی حاصل ہوتا ہے۔ اگر آدمی کے پاس وحی پر مبنی عقائد نہ ہوں تو وہ فرشتوں کو کیسے پہچانے گا؟ نفس اور شیطان کے پھندے میں البتہ پھنس جائے گا، فرشتوں کو تو عرب کے مشرک بھی مانتے تھے، لیکن اس کے باوجود قرآن شریف نے انہیں کافروں میں شامل کیا ہے۔ بفرضِ محال، آدمی کے عقائد درست بھی ہوں، لیکن اُس کی انتہائی آرزو بس یہ ہو کہ فرشتوں سے ملاقات ہوجائے تو یہ کیسی خدا طلبی، اور کیسا دین ہوا؟

(۴) اس تحریک کو نشاۃ ثانیہ سے ورثے میں "حیات پرستی" (Vitalism) بھی ملی اور یہ نظریہ کہ ہر چیز میں جان ہوتی ہے۔ (Animisme). اول تو یہ جدید اصطلاحات ہیں، اور مصنفہ "روزی کروشن" لوگوں سے وہ باتیں کہلوا رہی ہیں جن کے کہنے کا زمانہ ابھی نہیں آیا تھا۔ علاوہ ازیں، حیات اور جان کیا ہے، اور ہر چیز کس طرح جاندار ہوتی ہے، اس کا حقیقی مطلب تو مابعد الطبیعات ہی بتا سکتی ہے۔ مابعد الطبیعات سے الگ ہو کر ایسے نظریات بے دینی بن جاتے ہیں، اور ان کی اندرونی منطق انہیں کفر وشرک تک پہنچا دیتی ہے۔

(۵) اس تحریک نے جو نیا مذہب پیدا کیا یا کرنے والی تھی اُس کے بنیادی اصول ہیں محبت، امن وآشتی، رواداری

یہ ایسے اصول ہیں جن کی تشکیل اور حدود کا تعین وحی پر مبنی عقائد کے ماتحت شرعی قوانین کے ذریعے ہوتا ہے اس کے بغیر یہ کھوکھلے جذباتی ہیجانات ہیں جو اکثر و بیشتر بالکل ہی متضاد افعال کی پردہ پوشی کرتے ہیں۔ ہر بے دین شہنشاہیت امن و آشتی کی ہی علم بردار ہوتی ہے۔

(۶) اخلاقیات پر زور — یہ پروٹسٹنٹ فرقوں کی خصوصیت رہی ہے، اور اینگلو سیکسن ملکوں میں تو مدت سے لوگ مذہب کو بس اخلاقی نظام ہی سمجھتے ہیں۔

(۷) اپنے خیالات کی ترویج اور نشر و اشاعت کو سب سے اہم مذہبی فریضہ سمجھنا۔ اس "انداز فکر" کو چھاپے خانے سے بھی بڑی مدد ملی۔ یہ نئی ایجاد تھی، اور مصنف نے بتایا ہے کہ چھاپے خانوں کے اکثر مالک پروٹسٹنٹ تھے۔ یہاں سے یہ بھی پتہ چل گیا کہ چھاپے خانے کی ایجاد کے پیچھے کون سی طاقت کارفرما تھی، اور چین والوں نے چھاپے خانے پر کیوں پابندی لگائی تھی۔

(۸) نہ صرف مذہب کی اصلاح، بلکہ ساری دنیا کی اصلاح —— یعنی اپنی مرضی کے مطابق پوری دنیا کی مرمت جس کے لئے استعماری طاقت درکار ہے، پھر ایک نئی دنیا اور کامل معاشرے کے نقشے بنانا۔ (Utopianism) مصنف نے بتایا ہے کہ بیکن (Becon) کی کتاب "New Atlantis" اور کامپانیلا (Campanella) کی "The city of the Sun" اسی "انداز فکر" کی نمائندگی کرتی ہیں اور ہم دیکھ رہے ہیں کہ یہ خیال آرائی "نئی مارکیست" تک مسلسل چلی آرہی ہے۔ پھر یہ بھی ملاحظہ فرمائیے کہ "سورج کا شہر" اور "اٹلانٹس" یورپ کے پرانے باطنی طریقوں کی اصطلاحیں ہیں۔ اب روحانی معنویت خارج کر کے ان میں معاشرتی اور اخلاقی مطلب داخل کیا جا رہا ہے۔ نئی دنیا کی تعمیر کے ضمن میں سب سے مقبول نعرہ تھا "آدمی درجے کی طرف مراجعت" (Return to the Adamic Stage) عیسوی تصوف میں اس اصطلاح کا مطلب یہ تھا کہ ریاضتوں کے ذریعے سالک اس منزل تک پہنچ جائے کہ خدا کی اطاعت ایک طبعی امر بن جائے جس طرح ممنوعہ پھل کھانے سے پہلے حضرت آدم علیہ السلام کا حال تھا۔ "روزی کروشن" لوگوں کے بیانات کے مطابق اس کے معنی اب یہ ہو گئے کہ آدمی اوامر و نواہی سے آزاد ہو جائے اور اس کا ہر جبلی فعل بنفسہٖ پاکیزہ ہو۔

(۹) ان لوگوں کی خاص عادت تھی مکاشفے بیان کرنا، اور موجودہ دنیا کی بربادی اور ایک نئی دنیا کی آمد کی پیشن گوئیاں کرنا۔ مغرب والے اسے بھی "مذہبی تجربے" کا لازمی جزو سمجھتے ہیں۔

(۱۰) نئی دنیا پیدا کرنے کے لئے تعلیم کی اصلاح۔ نئے تعلیمی تصورات میں ریاضی اور موسیقی پر زور۔ تصویروں اور آوازوں سے تعلیم میں مدد دینا۔ ہماری مصنفہ کے بقول سماعی اور بصری طریقوں کا استعمال (Audio-Visual Aids) انہیں سے شروع ہوا۔ اصل مقصد تھا روایتی علوم کو بگاڑنا، اور روایتی طریقۂ تعلیم کو ختم کرنا۔ یہاں ہمیں شیخ عبدالواحد یحییٰؒ کی بات یاد آتی ہے کہ اسکاؤٹ تحریک اور مونٹیسوری طریقۂ تعلیم کے پیچھے تھیوسوفیکل سوسائٹی تھی۔

(۱۱) قدیم ثانوی علوم کو تسخیر کائنات کے لئے استعمال کرنا، اور تسخیر کائنات کو انسان کا اعلیٰ ترین مقصد بتانا۔ اسی لئے مصنفہ کہتی ہیں کہ سائنس کے ذریعے مغرب میں جو ہمہ گیر انقلاب آیا وہ انہیں لوگوں کا مرہون منت ہے۔ پھر وہ یہ بھی دعوے

کرتی ہیں کہ ایسی تحریک صرف پروٹسٹنٹ ملکوں میں ہی پیدا ہو سکتی تھی - آمنا و صدقنا -

(۱۲) اس گروہ کا مخصوص ذریعۂ اظہار علامات و رموز (Symbols) تھے - یہ ہوتا تو اس لئے بھی لازمی تھا کہ ہر تہذیب میں متصوفانہ حلقے رموز کی زبان میں ہی بات کرتے ہیں - یہ لوگ مخفی علوم سے واقفیت کا دعویٰ کرتے تھے ، رموز کی زبان میں نہ بولتے تو اعتبار کیسے پیدا ہوتا - ویسے بھی مثل مشہور ہے کہ شیطان خدا کی نقالی کرتا ہے ، چنانچہ ان لوگوں کا اصل مقصد تو یہ تھا کہ جو رموز عالمگیر حیثیت رکھتے ہیں یا عیسوی روایت سے مخصوص ہیں اُن کے معنی بدل جائیں تاکہ ذہنوں سے مابعد الطبیعاتی تصورات محو ہو جائیں ، اور مسخ شدہ نئے غیر روایتی تصورات ان کی جگہ لے لیں ۔ چنانچہ ان لوگوں نے عموماً نئے رموز ایجاد نہیں کئے ، بلکہ عیسوی یا قدیم تر رموز کو نئے معنی پہنائے ہیں - اور اس حد تک یہ لوگ کامیاب بھی رہے کہ آج مغرب کے عالم بھی صحیح طور سے یہ نہیں جانتے کہ علامت یا رمز (Symbol) ، چیز کیا ہے - جو آدمی اٹھتا ہے رموز کا نیا فلسفہ اور نئے معنی تراشتا ہے -

یہ تو ہوئے اس "اندازِ فکر" کے خدوخال - اب اس طرح سے آپ جدیدیت کی شکل ملا کے دیکھ لیجئے کہ کتنی گہری مشابہت ہے - مصنفہ کا تو مقصد بالکل ہی دوسرا تھا ، لیکن انھوں نے جو تاریخی شواہد پیش کئے ہیں وہ شیخ عبدالواحد یحییٰؒ کی تائید کرتے ہیں - شیخ رحمۃ اللہ علیہ چاہتے تھے کہ یورپ کی "زیرِ زمین" تاریخ مرتب ہو جائے - یہ تاریخ جعلی روایت کے حامی خود ہی مرتب کئے دے رہے ہیں - انگریزی محاورے میں تھوڑی سی ترمیم کر کے ہم کہہ سکتے ہیں کہ اب تو گھوڑی خود ہی بول رہی ہے اور اس کا بھی ہمیں اندازہ ہو گیا کہ مصنفہ نے اس رجحان کو "روزی کروشن" جماعت کے نام سے کیوں منسوب کیا ہے حالانکہ اس کا بھی کوئی پتہ نہیں چلتا کہ اس جماعت کا وجود بھی تھا یا نہیں ۔

اب مصنفہ کی دوسری اہم تحقیق دیکھئے - پال آرنولڈ کے نزدیک سولہویں صدی کے آخری دس پندرہ سال میں "مخفیت" (Occultism) کا بڑا پرچا ہوا ۔ مصنفہ نے کوئی خاص زمانہ تو متعین نہیں کیا ، مگر یہ کہا ہے کہ جس "انداز فکر" کی نمائندگی "روزی کروشن" جماعت کرتی ہے ، اس کا ایلزبتھ اول کے دورِ حکومت میں بڑا زور تھا - ساتھ ہی ملکہ "عالمگیر شہنشاہیت" کے تصور کی ترویج میں بھی کوشاں تھی - مصنفہ کے نزدیک مغربی تاریخ اور تہذیب کے لئے سب سے اہم نظریہ جو تھا وہ یہ تھا اس تصور کی روایتی معنویت کیا ہے اس کی تفصیلات تو شیخ عبدالواحد یحییٰؒ اپنی کتاب (Le Roi du Monde) میں بتا چکے ہیں ، اور اس معاملے میں جو خلفشار یورپ میں پیدا ہوا اس کا حال دوسری کتاب (L'Autorite - Spirituelle et le Pouvoir Temporel) میں سُنا چکے ہیں ۔ مسلمان چونکہ خلافت کے معنی سے آشنا ہیں ، لہٰذا ہمارے لئے اس تصور کی حقیقت سمجھنا آسان ہے - لیکن ایلزبتھ اول کے نظریۂ شہنشاہیت کے معنی یہ ہوتے ہیں کہ حکمراں میں ظاہری اور باطنی استعداد ہو یا نہ ہو ، اُسے زمین پر خدا کا نمائندہ تسلیم کیا جائے ، اور نہ صرف دنیاوی معاملات میں بلکہ دینی معاملات میں بھی مطلق اور غیر مسئول اقتدار حاصل ہو ۔ پھر ایک مبہم سا خواب یہ بھی تھا کہ انگلستان کا حکمراں پروٹسٹنٹ ملکوں کا سردار بن کے یورپ کو اپنے زیرِ نگین لے آئے - ملکہ کی موت کے بعد اس کے جانشین جیمز اول کے زمانے میں مختلف اسباب سے دونوں رجحانات ماند پڑ گئے - بادشاہ دینیات کا عالم اور جادو کا سخت مخالف تھا ، اور ہر قسم کی "باطنیت"

سے بھڑکتا تھا۔ اس سے "روزی کروشن" اندازِ فکر کو نقصان پہنچا۔ پھر بادشاہ ہمت کا بھی کچا تھا، اور کسی قسم کا خطرہ مول لینے سے گھبراتا تھا۔ چنانچہ اس نے "عالم گیر شہنشاہیت" کا خواب دیکھنا بھی چھوڑ دیا۔ مگر مصنف کی تحقیق بتاتی ہے کہ ۱۶۱۰ء کے قریب باسی کڑھی میں پھر اُبال آیا اور دونوں رجحانات نے از سرِ نو زور پکڑا۔ مصنف نے اس کا نام رکھا ہے "ایلیزبتھ کے دور کا احیاء" (Elizabethan Revival) اس لقب سے ظاہر ہے کہ مصنف کی نظر میں اوّلیں درجہ تو ہے "شہنشاہیت" کا، "روزی کروشن" افکار کی تحسین وہ اس لئے کرتی ہیں کہ یہ لوگ "عالم گیر شہنشاہیت" کے قیام کی خاطر پروٹسٹنٹ ملکوں میں دوڑ دھوپ کر رہے تھے۔ اس وقت یورپ میں سب سے طاقتور ملک اسپین تھا، اور وہ پروٹسٹنٹ علاقوں پر حملہ کر کے اس نئے مذہب کو ختم کرنے کی کوشش میں لگا ہوا تھا۔ پروٹسٹنٹ علاقوں میں چھوٹی چھوٹی بادشاہتیں قائم تھیں جن میں اوّل تو مقابلے کی طاقت نہ تھی، پھر آپس کی رقابتوں نے انہیں اور بھی کمزور بنا رکھا تھا، یورپ کے پروٹسٹنٹوں کو کچھ امید تھی تو جیمز اوّل سے کہ وہ اُٹھے، اور پروٹسٹنٹ طاقتوں کو اپنی سرداری میں لے کر اسپین کا قلع قمع کرے۔ مگر جیمز اوّل تھڑ دلا تھا، وہ سود و زیاں کی فکر میں گھلا جا رہا تھا۔ انگلستان کی مروجہ تاریخیں کہتی ہیں کہ تاجر لوگ ٹیکس دیتے دیتے تھک چکے تھے اور اب وہ مستقل فوج کی توسیع کے لئے پیسے دینے کو تیار نہ تھے، مصنف نے تحقیق کے ذریعے یا حُسنِ ظن کی مدد سے پتہ چلایا ہے کہ تاجر پیسے دینے کو بے قرار تھے، لیکن اس شرط پر کہ بادشاہ "دین" کی حمایت کے لئے اُٹھے۔ مگر بادشاہ ہی کام کا نہ نکلا۔ البتہ اس کا بڑا بیٹا جوشیلا تھا، اور سارے پروٹسٹنٹ یورپ کی نظریں اُس کی طرف لگی ہوئی تھیں۔ شومئی قسمت کہ وہ مر ہی گیا۔ بادشاہ کو ہمت بندھانے والا اب کوئی نہ رہا۔ وہ اپنے دونوں میٹھے رکھنے چاہتا تھا۔ اس لئے چھوٹے بیٹے کی شادی تو اس نے اسپین کی شہزادی سے کر دی، اور ۱۶۱۳ء میں اپنی بیٹی ایلیزبتھ کی شادی ایک پروٹسٹنٹ شہزادے فریڈرک پنجم سے کی جو جرمنی میں رائن (Rhine) کے علاقے کا حکمراں (Elector Palatine) تھا اور بعد میں بوہیمیا کا بادشاہ بھی بنا۔ مصنف کہتی ہیں کہ یہ مغرب کی سیاسی، تہذیبی اور فکری تاریخ کا بہت بڑا واقعہ ہے، لیکن ابھی لوگ اس کی اہمیت سے بے خبر ہیں۔ جیمز اوّل کی بیٹی اور داماد دونوں پروٹسٹنٹ مذہب اور عالم گیر شہنشاہیت کے زبردست حامی تھے۔ چنانچہ یہ دونوں پروٹسٹنٹ لوگوں کی آنکھ کا تارا بن گئے، اور شمالی ملکوں میں خوشی کی لہر دوڑ گئی۔ امید یہ بندھی کہ فریڈرک پہلے تو پروٹسٹنٹ ملکوں میں اتحاد قائم کرے گا، پھر انگلستان کی مدد سے اسپین کو شکست دے کر کیتھولک مذہب کا نام و نشان مٹا دے گا اور اس طرح محبت اور امن و آشتی کی بنیاد پر ایک "نئی دنیا" پیدا ہو گی۔ چنانچہ ادیب ہوں یا شاعر، مفکر ہوں یا عالم، چھاپے خانوں کے مالک ہوں یا تاجر، سب اس خواب کو حقیقت بنانے کے لئے اُٹھ کھڑے ہوئے۔ "روزی کروشن" اعلان نامے اور اس قبیل کی کتابیں دراصل اسی تحریک کی تائید میں شائع ہوئیں۔ لیکن جب اُفتاد پڑی تو جیمز اوّل داماد کی حمایت کو نہ نکلا اور اُس بے چارے کی چھوٹی موٹی بادشاہت بھی ۱۶۲۰ء میں ختم ہوئی۔ جسے دُنیا کا نہیں تو یورپ کا "عالمگیر شہنشاہ" بننا تھا اُسے بس "بوہیمیا کے سرمائی بادشاہ" کا افسانوی لقب حاصل ہوا۔

مصنف کی نظر میں یہ مغرب کی تاریخ کا ایک عظیم المیہ ہے۔ اگر جیمز اوّل ایمان کی پختگی دکھاتا تو ۱۶۲۰ء میں ہی فریڈرک اسپین کو بیٹ پاٹ کے الگ کرتا۔ پھر تیس سالہ جنگ بھی نہ ہوتی، محبت اور رواداری کے دو پاٹوں کے درمیان پروٹسٹنٹ چکی

کیتھلک لوگوں کا جلوس نکال دیتی۔ اور پھر راوی چین ہی چین لکھتا۔ مگر تاریخ نے محترمہ کی آرزوؤں کا ذرا بھی خیال نہ تھا۔ پھر بھی اتنا تو ہوا کہ "روزی کروشن" انداز فکر چل پڑا، اور اُس کے زیر اثر دنیا میں سائنسی انقلاب آیا، جدید دور کی بنیاد پڑی اور روشن خیالی نے دلوں میں قدم جمایا۔ اس اعتبار سے "ایلیزبتھ کے دور کا احیا" بڑا کامیاب رہا۔

جہاں تک ان تاریخی واقعات کے غلط یا صحیح ہونے کا تعلق ہے، اس کے بارے میں کوئی فیصلہ کرنا میرا منصب نہیں۔ یہ تاریخ داں جانیں اور اُن کا کام۔ تاریخ سے تو مجھے ویسے بھی شغف نہیں رہا، اور اب تو یہ بھی مشاہدے میں آیا ہے کہ ضعف دماغ مطلوب ہو تو آدمی تاریخ پڑھے ـــــ یہ مجرّبات میں سے ہے۔ جیسا مولانا اشرف علی تھانویؒ نے ایک صاحب کو خط میں لکھا تھا ـــــ "چند روز سے میں اندازہ کرتا ہوں کہ یہ ضعف کو جس کو آپ ضعف کہہ سکتے ہیں بڑھ گئی ہے اور بڑھتی جاتی ہے جس کا سبب میرے نزدیک تاریخ کا مطالعہ ہے اور اُس پر وثوق، جس سے علاوہ آزادی کے ایک رنگ دعوے کا بھی پیدا ہو گیا" (تربیت السالک جلد دوم، صفحہ ۱۶)۔ لیکن یہ لندھور بن سعدان کا قصہ مجھے یوں سنانا پڑا کہ مصنفہ نے بیچ میں شیکسپیئر کو بھی سان لیا ہے، اور دعویٰ کیا ہے کہ اُس کے آخری ڈراموں میں "روزی کروشن" انداز فکر اور رمزیں ملتے ہیں، اور یہ جو ۱۶۱۳ء میں گذرے گڑیا کی شادی ہوئی تھی، اس کا براہ راست حوالہ اور "عالم گیر شہنشاہیت" کا سیاسی پروگرام بھی موجود ہے۔ جہاں تک شیکسپیئر کے ڈراموں میں باطنی معنوں کا تعلق ہے، مجھ اور مصنفوں کے پال آرنولڈ ان کی تفصیلی تعبیر پیش کر چکے ہیں اور جان ڈی، فلڈ اور آنڈری کی کتابوں سے اقتباسات بھی مقابلے کے لئے پیش کئے ہیں۔ لیکن انہوں نے شیکسپیئر کو "روزی کروشن" سلسلے میں داخل نہیں کیا۔ بس اتنا کہا ہے کہ شیکسپیئر کے ابتدائی دور میں جو باطنیت رائج تھی اُس سے متعلق تاریخی دستاویزیں کمیاب ہیں، اس لئے بعد لکھی جانے والی کتابوں کی مدد سے ہم رموز اور اُن کے مطالب اور نظریات کا ایک نقشہ مرتب کر سکتے ہیں۔ مابعد الطبیعات تک تو اُن کی رسائی نہیں، مگر اُن کی کتاب سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ شیکسپیئر کے ڈراموں کا تعلق سلوک اور طریقت سے ہے۔ اس کے برخلاف پروفیسر صاحبہ کی پہنچ تو اتنی بھی نہیں۔ اوّل تو انہوں نے ابتدائی ڈراموں کا ذکر ہی نہیں کیا، ورنہ یہ سوال پیدا ہوتا کہ "روزی کروشن" تحریک کی مدد کے بغیر شیکسپیئر نے ۱۵۹۲ء کے قریب وہ رموز اور مطلب کہاں سے حاصل کئے جنہیں آخری ڈراموں میں دُہرایا ہے۔ پھر آخری ڈراموں کی تعبیر انھوں نے اس طرح کی ہے گویا شیکسپیئر نے حالات حاضرہ اور مقبول عام سیاسی نعروں کو بس تمثیلی قصّوں کی شکل میں پیش کر دیا ہے، اگر ان ڈراموں کا ایک "پوشیدہ" مطلب ہے تو یہ مطلب کم سے کم اُس زمانے میں تو پوشیدہ نہ ہو گا۔ یوں تو ان ڈراموں کا ظاہر اور باطن ایک ہو گیا، بلکہ باطن رہا ہی نہیں۔ اگر ان ڈراموں کا مطلب اتنا ہی کھلا ہے تو پھر اسٹریچی جیسے لوگ ٹھیک ہی کہتے ہیں کہ شیکسپیئر آخری دور میں بالکل سٹھیا گیا تھا۔ ایک اور سوال یہ ہے کہ اگر یہ "گہری" معنویت پہلی بار مصنفہ نے دریافت کی ہے تو اس دریافت سے پہلے بعض دوسرے لوگوں نے انہیں ڈراموں میں کسی اور قسم کی گہری معنویت جو پائی ہے تو کیا اُن کی بات غلط ہے؟ پھر غیر ملکوں کے لوگ جنہیں تاریخی پس منظر کا علم ہی نہیں، ان ڈراموں کو نہ صرف کہانی کے لحاظ سے دلچسپ، بلکہ معنی خیز بھی پاتے ہیں تو کیا اُن کا ردّ عمل خارج از بحث ہے؟ اس کے جواب میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ مصنفہ اور بھی گہرے مطالب کے وجود سے انکار تو نہیں کرتیں، انھوں نے تو بس یہ دکھایا ہے کہ شیکسپیئر کے ذہن میں براہ راست جو "پوشیدہ" مطالب تھے اُن کا تعلق ان خاص سیاسی اور تاریخی حالات اور

"روزی کروشن" نظریات سے تھا۔

اس بات کی شہادت میں انھوں نے بعض علامتیں اور رُموز بھی پیش کئے ہیں جو اُن کے خیال میں شیکسپیئر نے "روزی کروشن" انداز فکر سے اخذ کئے ہیں مگر یہ کیا قصہ ہے کہ یہی رُموز اس کے ابتدائی ڈراموں میں بھی موجود ہیں، بلکہ ۱۵۹۰ء کے آس پاس لکھے جانے والے ڈراموں اور نظموں میں بھی —— مثلاً اسپنسر، مارلو، سڈنی، جیپ مَن وغیرہ کے یہاں؟ علاوہ ازیں ان میں سے بیشتر رُموز تو عالمگیر نوعیت کے ہیں اور مشرق کی روایتوں میں بھی ملتے ہیں، اور معنی بھی کم و بیش ہر جگہ ایک سے ہیں۔ اس سے تو پتہ چلا کہ شیکسپیئر ان رُموز سے ابتدائی دور میں بھی واقف تھا اور ان کا استعمال بھی صحیح کرتا تھا، کیونکہ اُس کی تصانیف کو مشرقی طریقت کی روشنی میں پڑھا جائے تو ایسے مربوط معانی برآمد ہوتے ہیں جو مغربی عالموں کے خیال میں بھی نہیں گذرے۔ پھر کیا وجہ کہ آخری ڈراموں کے "پوشیدہ" معانی کو "روزی کروشن" انداز فکر اور چند تاریخی واقعات تک محدود رکھا جائے؟ "روزی کروشن" لوگ تو خود اپنے رُموز پرانی روایتوں سے لے رہے تھے، گو ان کا مقصد تخریب اور تحریف تھا۔ اس کی کیا شہادت ہے کہ شیکسپیئر نے ان تحریف شدہ معانی کو قبول کر لیا تھا؟ اگر تحقیق کا مدار قیاس آرائی پر ہی ٹھہرا تو یہ قیاس بھی اتنا ہی درست ہے کہ جب شیکسپیئر نے دیکھا کہ "روزی کروشن" لوگ یا اُن کے پیش رو چند روایتی رُموز کو مسخ کر رہے ہیں تو اُس نے آخری ڈراموں میں خاص طور سے وہی رُموز لے کر انھیں اصلی معنویت کے ساتھ پیش کیا۔ "شادی" بھی ایک ایسا ہی رمز ہے۔ جب لوگ اسے سیاسی مقاصد کے لئے استعمال کرنے لگے تو اُس نے یہ رمز بھی لیا اور اس کے معنی بحال کئے۔ اس قسم کی دلیری شیکسپیئر سے غیر متوقع بھی نہیں۔ جس زمانے میں ایلیزبتھ کی آمریت اپنے عروج پر تھی، وہ تاریخی ڈراموں میں اپنی جرأت کا مظاہرہ کر چکا تھا۔ پھر جیمز اوّل کے زمانے میں ڈرنے کی کیا بات تھی؟ آخر وہ ۱۵۹۴ء کے قریب "رچرڈ سوم" میں کھل کر بتا چکا تھا کہ روایت کیا چیز ہے، اور اس کی کیا اہمیت ہے۔ لیکن ہماری پروفیسر صاحبہ ایسی باتیں بڑی آسانی سے بھول جاتی ہیں جو اُن کے مقاصد کے خلاف جاتی ہوں۔

شیکسپیئر کو ٹھونس ٹھانس کے "روزی کروشن" سلسلے میں داخل کرنے کے لئے انھوں نے آخری دلیل جو پیش کی ہے وہ یہ کہ بن جانسن Ben Jonson "روزی کروشن" اصطلاحات اور رُموز سے اچھی طرح واقف تھا، لیکن اپنے ڈرامے "کیمیاگر" The Alchemist میں اُس نے ساحر کو جعل ساز اور دھوکے باز بنا کر دکھایا ہے، اس کے برخلاف شیکسپیئر نے "طوفان" " Tempest " میں ساحر کو مُصلح، انسانیت کے بہی خواہ اور حکیم و عارف کی شکل میں پیش کیا ہے۔ یہاں بھی مصنفہ کا حافظہ اُن کے مقاصد کے ساتھ چل رہا ہے۔ ساحروں اور مستقبل کے بارے میں پیش گوئیاں کرنے والوں کے پوست کندہ حالات تو شیکسپیئر پندرہ سولہ سال پہلے "ہنری ششم" کے دوسرے حصے میں دکھا چکا تھا۔ اب وہی بات دُہرانے کی کیا ضرورت تھی؟ پھر مصنفہ "سیاہ جادو" اور "سفید جادو" کے فرق کو بھی جان بوجھ کر نظر انداز کر رہی ہیں، حالانکہ یہ بات تو شیکسپیئر کا ڈرامہ پڑھنے والے اسکول کے بچے تک جانتے ہیں۔ ایک تیسرا پہلو اور ہے۔ مصنفہ کہتی ہیں کہ "روزی کروشن" لوگوں کا مقصد تھا "پوشیدہ علوم" کے ذریعے کائنات کی تسخیر اور انسانیت کی ترقی۔ تو پھر یہ کیا چکر ہے کہ "طوفان" کے پروسپیرو جیسے "حکیم" نے آخر میں "سفید جادو" سے بھی توبہ کر لی، اور عین شادی کے وقت اپنی بیٹی اور داماد کو نصیحت کی کہ دُنیا کی ہر چیز فانی ہے، اس سے دل نہ لگاؤ؟

مصنف نے آخری ڈراموں کی جو تعبیر پیش کی ہے اُس کا تفصیلی جائزہ لینے کا یہاں موقع نہیں ۔ ان دو تین مثالوں سے واضح ہو جائے گا کہ مغرب کی علیت اور تحقیق کیا شے ہے ، اور مغرب کی " باطنیت " کدھر جا رہی ہے ۔ اچھے خاصے بیس پچیس سال سے شعر و ادب کی " باطنی " تعبیر کا رواج چل رہا ہے ، اور یونیورسٹیوں میں بھی اسے وقعت حاصل ہو چکی ہے ۔ اس ضمن میں انگریز شاعر ولیم بلیک ، جرمن شاعر ہیلڈرلن ، اور رومانی دور کے شاعروں پر بالعموم خاص توجہ ہوئی ہے ۔ مشرق کے لوگوں کے لئے اس میں کوئی حیرت کی بات نہیں ۔ یہ رنگ تو ابھی اور زور پکڑے گا ۔ ساری روایتیں یہی بتاتی ہیں ، اور حدیث شریف میں بھی آیا ہے کہ آخری زمانے میں " فشوّ علم " اور " فشوّ قلم " بہت ہوگا ۔ حدیث شریف میں یہ بھی آیا ہے کہ آخری زمانے میں شیطان خود آ کر لوگوں کو ڈانٹے گا کہ تم نے دُنیا میں پڑ کر خدا کو بُھلا دیا ۔ چنانچہ " علم " کی اس ارزانی کا مقصد یہ ہوگا کہ خدا کا نام لے کر انسان کی پرستش کرائی جائے ۔ دوسرے لوگ ان فتنوں سے کیسے بچیں گے ، یہ وہ جانیں ۔ مسلمانوں کو تو حفاظت کے لیے یہ دعا تعلیم فرما دی گئی ہے ———

(اے اللہ ، ہمیں حق کو حق کی شکل میں دکھا اور اس کی پیروی کی دولت نصیب فرما ، اور باطل کو باطل کی شکل میں دکھا اور اس سے بچنے کی دولت نصیب فرما ۔)

(محمد حسن عسکری)

علوم القرآن اور اصولِ تفسیر - از محمد تقی عثمانی (مکتبۂ دارالعلوم، کراچی ۱۴، اور ادارۂ اسلامیات، انار کلی لاہور -) قیمت ۲۷ روپے

اس کا سبب پٹرول کا مہنگا ہونا سمجھیے، یا امریکی فیشن، یا تجسس کا پرخلوص جذبہ، بہرحال، اب ہمارے مغربی تعلیم پائے ہوئے نوجوانوں میں بھی اسلام کے متعلق اور کچھ نہ سہی تو معلومات حاصل کرنے کا شوق بڑھ چلا ہے۔ بلکہ دیکھا جا رہا ہے کہ جو مغربیت میں جتنا زیادہ ڈوبا ہوا ہوگا اتنی ہی اس میں کرید زیادہ ہوگی۔ مگر ان حضرات کی مشکل یہ ہے کہ انھیں پتہ نہیں کہ صحیح معلومات کہاں سے ملتی ہیں۔ ملّا کی دوڑ مسجد تک۔ اسلام کے بارے میں بھی انگریزی میں چھپی ہوئی کتابیں پڑھتے ہیں، اس بات کا انھیں احساس تک نہیں کہ مستشرقین اسلامی علوم کو تو کیا سمجھیں گے، عام طور سے انھیں مغرب کے پرانے علوم یا جدید افکار سے بھی پوری واقفیت نہیں ہوتی۔ ہمارے نوجوان کسی چیز پر ایمان بالغیب رکھتے ہیں تو انگریزی میں چھپی ہوئی کتاب پر۔ یہ اس زمانے کا قصہ ہے جب سر سید انگریزی تعلیم کی محبت کا بیج مسلمانوں کے دل میں بو رہے تھے۔ ان دنوں ایک صاحب تھے جو خود تو انگریزی سے نابلد تھے، مگر سڑک پر انگریزی میں چھپا ہوا کاغذ دیکھتے تو اٹھا کے احتیاط سے رکھ لیتے کہ "رومن کا پرچہ ہے" یہ رومن کا پرچہ آج تک ویسا ہی چل رہا ہے یہ بات نہیں کہ اردو میں اسلامی علوم پر مستند کتابیں موجود نہ ہوں۔ اردو تو اب عربی اور فارسی کے بعد تیسری اسلامی زبان بن چکی ہے ڈاکٹر حمید اللہ صاحب ان باتوں کی تحقیق رکھتے ہیں۔ ان کا ارشاد ہے کہ آج کل قرآن شریف کی جتنی خدمت پاکستان میں ہو رہی ہے اتنی سارے اسلامی ممالک کو ملا کر بھی دوسری جگہ نہیں ہو رہی، لیکن ہمارے نوجوانوں کو پرانی مستند کتابوں کی زبان اجنبی اور از کار رفتہ معلوم ہوتی ہے، ہمارے دلوں میں یہ بات بٹھا دی گئی ہے کہ اردو نثر تو فی الجملہ فورٹ ولیم کالج نے پیدا کی ہے چنانچہ ہمیں بس اتنی ہی اردو آتی ہے جتنی فورٹ ولیم کالج سکھانی چاہتا تھا۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ جو انگریزی سے باہر نکل کے اردو کی طرف متوجہ ہوا، جیسی کتاب بھی سامنے آئی پڑھ ڈالی، اس سے غرض نہیں کہ غلط ہے یا صحیح۔ جہالت تو بری ہے لیکن جہل مرکب ہی فی زمانہ ترقی پر ہے۔

پھر اسلامی علوم کے سلسلے میں ایک عام رجحان یہ ہو چلا ہے کہ فقہ تو جاننے کی ضرورت نہیں کہ یہ تو "تجربے" کا معاملہ ہے، جس کی جو سمجھ میں آجائے وہی ٹھیک ہے۔ حدیث کا احترام تو کرنا چاہیے، لیکن مستشرق کہتے ہیں کہ حدیثوں کی صحت کا اعتبار نہیں۔ رہ گیا قرآن شریف، تو یہ البتہ ایک ایسی چیز ہے جسے آدمی کو بار بار پڑھنا چاہیے، خواہ ترجمے کی شکل میں ہی ہو۔ آٹھویں درجے تک کی عربی پڑھی ہو تو نور علیٰ نور۔ قرآن شریف کھولا اور سمجھتے چلے گئے۔

یہ تو ہوئے عام حالات مگر جن لوگوں نے مغربی ادب پڑھنے اور سمجھنے میں دو چار سال سر کھپایا ہے ان میں سے بعض کو اب یہ احساس پیدا ہو چلا ہے کہ جب کسی معمولی مغربی شاعر کا کلام سمجھنے کے لیے پہلے اتنا کچھ پڑھنا پڑھتا ہے تو اللہ تعالیٰ کی

آخری کتاب کو سمجھنے کے لیے بھی آخر تھوڑی بہت تیاری کی ضرورت ہوگی، مگر علوم قرآنی پر جو مستند کتابیں اردو میں موجود ہیں ان سے استفادہ کرنے میں وہی فورٹ ولیم کالج کی اردو آڑے آتی ہے، اور یہ ہوش مند نوجوان بھی واپس انگریزی میں جا پہنچتے ہیں، جہاں انھیں پُرانے مستشرقین کی تاریخی "تحقیق" کے علاوہ اب تو قرآن شریف کا عمرانیاتی مطالعہ، معاشیاتی مطالعہ، مارکسی مطالعہ، نئے علم لسان کی رُو سے بھی مطالعہ ملتا ہے۔ اب تو جاپانی پروفیسر بھی مسلمانوں کی خدمت کے لیے حاضر ہیں۔

لیکن اب ایک ایسی کتاب بھی آگئی ہے جو فورٹ ولیم کالج کی اردو جاننے والے بھی سمجھ سکتے ہیں، بشرطیکہ وہ سچے دل سے قرآن شریف کو سمجھنا چاہتے ہیں، محض اپنے تعصبات کے عکس کی تلاش میں نہ ہوں۔ غرض اتمام حجت تو ہو گیا، اب پڑھنے والے جانیں اور ان کا کام۔ یہ کتاب مفتی محمد شفیع صاحب رحمۃ اللہ علیہ کے فرزند ارجمند محمد تقی عثمانی صاحب نے لکھی ہے، اور خود حضرت رحمۃ اللہ علیہ کی نظر سے بھی گزر چکی ہے۔ پانچ سو صفحات میں تقی صاحب نے قرآن شریف اور تفسیر کے بارے میں وہ تمام ضروری معلومات جمع کر دی ہیں، جن کے بغیر قرآن فہمی کی کوشش یا دعویٰ بے معنی ہے۔ جو آدمی قرآن شریف کو صحیح طور سے سمجھنے کی خواہش رکھتا ہو اُسے کم سے کم اتنی معلومات تو حاصل ہونی لازمی ہیں جو اس کتاب میں فراہم کی گئی ہیں۔

تقی صاحب نے یوں تو زبان و بیان میں بھی آج کل کے قارئین کا لحاظ رکھا ہے اور ان شبہات کا جواب بھی دیا ہے جو عموماً مستشرقین کی طرف سے وارد ہوتے ہیں، مگر کتاب بنیادی طور سے روایتی قاعدوں کے بموجب لکھی گئی ہے۔ یعنی اس میں ایجاد بندہ کو دخل نہیں مفسرین اور علوم قرآنی کے ماہرین جو علوم جمع کر گئے ہیں انھیں کا خلاصہ تقی صاحب نے ایک نئی ترتیب کے ساتھ پیش کر دیا ہے اور ہر بات کی سند میں سلف کے حوالے بھی درج کر دیے ہیں، جس کا ایک ثانوی فائدہ ہم جیسے بے علموں کو یہ پہنچتا ہے کہ ہمیں یہ بھی معلوم ہو جاتا ہے کہ علوم قرآنی پر سلف نے کس کس انداز سے بحث کی ہے، مستند کتابیں کون سی ہیں اور کن حضرات نے لکھی ہیں۔ میرے نزدیک اس کتاب کی سب سے بڑی خوبی روایت کی پابندی اور روایتی اصولوں سے مطابقت ہے۔

کتاب کے دو حصے ہیں، پہلے حصے میں تو قرآن شریف کی وجہ تسمیہ، وحی کی حقیقت، نزول قرآن کی تاریخ اور اسباب نزول، حروف سبعہ، ناسخ و منسوخ آیات، حفاظت قرآن کے مراحل، مضامین قرآن جیسے مباحث شامل ہیں۔ اور ضمناً مستشرقین کی ہفوات کا جواب بھی دیا گیا ہے۔ دوسرے حصے کا تعلق علم تفسیر سے ہے، یہاں تفسیر کے صحیح اور ناقابل اعتبار ماخذ تفسیر کے اُصول، مفسرین اور تفاسیر جیسے موضوعات سے بحث کی گئی ہے۔

اس کتاب پر مزید تبصرے کی اس لیے گنجائش نہیں کہ ہر سطر کے پیچھے سلف صالحین کی سند موجود ہے۔ بس اتنا کہنا کافی ہے کہ جو حضرات علوم قرآن پر غیر اصطلاحی زبان میں مستند کتاب کی تلاش میں ہیں ان کی ضرورت پوری ہو گئی، انھیں شکایت کا موقع نہیں رہا۔ رہے وہ لوگ جو قرآن شریف کو "نئے" طریقے سے پڑھنا چاہتے ہیں، تو بس اُن کے لیے میں بھی ہدایت کی دعا کرتا ہوں، آپ بھی دُعا کیجیے۔

(محمد حسن عسکری)